FILM

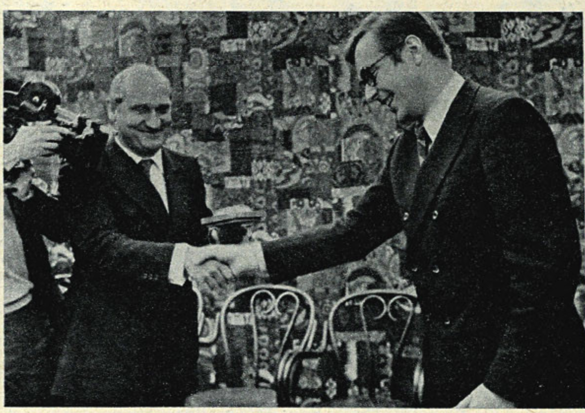
CAMILLA SPARV (SZWECJA)

Fot. A. Frontoni

• NR 24 (1227) • ROK XXVII • 11 CZERWCA 1972 • CENA 3 ZŁ. •

Złote Kaczki wręczone. Od lewej: Witold Sobociński, Razvigor Bazala, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Gradowski, Wacław Florkowski

Nad pieczoną kaczką: Krzysztof Gradowski i Krzysztof Zanussi



Redaktor Bolesław Michałek wręcza nagrodę Krzysztofowi Zanussiemu

tydzień w filmie

● 27 maja odbyło się w siedzibie Stowarzyszenia Filmowców Polskich w Warszawie uroczyste wręczenie Złotych Kaczek — dorocznych nagród Czytelników tygodnika FILM, przyznanych twórcom najlepszych filmów wyświetlanych na ekranach polskich w roku 1971. Nagrody odebrali: reżyser Krzysztof Zanussi i operator Witold Sobociński — za film „Życie rodzinne“; reżyser Krzysztof Gradowski i operator Wacław Florkowski — za film „Konsul i inni“; zastępca attaché kulturalnego Ambasady USA w Warszawie, Razvigor Bazala — za film „Obława“ Artura Penna. Na uroczystość przybył wiceminister Kultury i Sztuki, Czesław Wiśniewski, oraz reprezentanci władz kinematografii, zespołów filmowych i wytwórni. Obecni byli także krytycy i dziennikarze.

● 11 czerwca kończy się w Krakowie IX Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych. W programie imprezy znalazło się 76 filmów, z tego 36 z ZSRR i krajów socjalistycznych. Polskę reprezentowało 6 pozycji: „Leśni" Zygmunta Adamskiego, „Góry, rzeki, ludzie“ Andrzeja Brzozowskiego, „Bengalia“ Mirosława Chrzanowskiego, „Psychodrama“ Marka Piwowskiego, „Atlantyda“ Piotra Szpakowicza oraz „Autobus z napisem: koniec“ Mariusza Waltera.

● Z okazji Dnia Działacza Kultury udekorowano odznaczeniami państwowymi wielu pracowników kinematografii. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski otrzymała Mieczysława Rosińska, wicedyrektor w Naczelnym Zarządzie Kinematografii. Złote Krzyże Zasługi wręczono Andrzejowi Ancucie (operator, docent PWSFTiT w Łodzi) oraz Marii Zarębskiej (kierownik oddziału w Studio Opracowań Filmów w Łodzi). Odznaki „Zasłużonego Działacza Kultury“ otrzymali: Mieczysław Kumorek — zastępca redaktora naczelnego wytwórni „Czołówka“. Wincenty Ronisz — reżyser. Tadeusz Sadowski — kierownik spółdzielni „Kinoservice“. Kazimierz Sheybal — reżyser, Maciej Sieński — reżyser, Wacław Soszyński — dyrektor wytwórni „Sportfilm“, Zofia Sokolik — pracownik spółdzielni „Kinoservice“ oraz Eugeniusz Świderski — kierownik kina.

● Filmoteka Polska przedstawia w czerwcu w „Iluzjonie“ cztery cykle tematyczne. Pierwszy z nich jest poświęcony pamięci Stanisława Moniuszki — z okazji setnej rocznicy śmierci kompozytora: znalazły się tu przedwojenne filmy polskie, osnute na operach Moniuszki — a także biograficzny film „Warszawska premiera“ reż. Jana Rybkowskiego z roku 1950. Drugi cykl prezentuje filmy Humphreya Bogarta, trzeci — filmy o tematyce sportowej. Ciekawie zapowiada się cykl tematyczny zatytułowany „Remake filmowy“: Widzowie zobaczą w nim głośne filmy klasyczne — oraz ich nowe wersje, zrealizowane w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

● W dniach 9—11 czerwca odbył się w Dąbrowie Górniczej Ogólnopolski Przegląd Amatorskiej Twórczości Filmowej. Impreza, mająca dotychczas charakter środowiskowy, w tym roku zyskuje zasięg ogólnopolski. Po raz pierwszy zostały także wyświetlone filmy amatorskie z ZSRR, CSRS, NRD, Węgier i Egiptu. W ostatnim dniu przeglądu odbył się walny zjazd delegatów Amatorskich Klubów Filmowych, podczas którego przeprowadzone zostały wybory nowych władz Polskiej Federacji AKF.

film polski na świecie

● Na XIX Międzynarodowym Festiwalu w Sydney (30 maja—12 czerwca) oraz na XXI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Melbourne (2—17 czerwca) Polskę reprezentuje film fabularny „Życie rodzinne“ Krzysztofa Zanussiego oraz filmy krótkometrażowe: „Sznur“ Teresy Badzian, „Drzewo szczęśliwe“ Józefa Gębskiego i Antoniego Halora, „Sam sobie sterem“ Katarzyny Latałło oraz „Bykowi chwała“ Andrzeja Papuzińskiego.

● W dniach 4—18 czerwca odbywa się XIV Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Adelaidzie; jego program zostanie powtórzony w Auckland (17—29 lipca). Polska przedstawia tam filmy: „Trzecia część nocy“ Andrzeja Żuławskiego, „Ogień“ Andrzeja Brzozowskiego, „Apel“ Ryszarda Czekały i „Młyn“ Mirosława Kijowicza.

tematy dnia

PRAWDA O CZŁOWIEKU

Rozmawiamy z Krzysztofem Gradowskim, laureatem tegorocznej Złotej Kaczki za film „Konsul i inni“, który właśnie ukończył swój złożony z dwóch części dokument „Obcym wstęp wzbroniony“. Pierwsza nowela, zatytułowana „Droga powrotna“, przedstawia chłopaka, który wyszedł z więzienia po odbyciu kary i próbuje rozpocząć życie na nowo: nowela druga, „Reguły gry“, stanowi rekonstrukcję losów zamordowanej kobiety. Obydwie nowele były demonstrowane — jako dwa oddzielne filmy — na XII Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych.

— Panuje przekonanie, że film dokumentalny powinien podpatrywać i rejestrować wydarzenia i sytuacje autentyczne; że winien unikać inscenizacji. W pańskim filmie są epizody, które musiały być inscenizowane. Czy wobec tego film „Obcym wstęp wzbroniony“ sprzeniewierzył się klasycznej formule dokumentalnej.

— Nie sądzę. Ale oczywiście, sprawa jest o wiele prostsza, gdy chodzi o pierwszą nowelę. Mogę pana zapewnić, że właściwie wszystko, co pokazujemy w „Drodze powrotnej“, jest rejestracją wydarzeń autentycznych. Nasza ingerencja ograniczała się do spraw drobnych. Oto przykład: wiedzieliśmy, że nasz bohater po wyjściu z więzienia zechce spotkać się z matką. Wobec tego poprosiliśmy go, aby opóźnił spotkanie o kilka godzin, tak byśmy mogli zainstalować kamerę i inny sprzęt w mieszkaniu matki. Obecność tego sprzętu, ekipy — wpływa zawsze w jakiejś mierze na przebieg filmowanych zdarzeń; ale to już do naszych obowiązków należy neutralizowanie tego „peszącego“ działania kamery.

Czy wobec tego portret naszego bohatera jest absolutnie wierny, zgodny z rzeczywistością? Chyba nie: jego osobowość jest na pewno ciekawsza niż udało nam się pokazać. Powiedziałbym, że w 70 procentach zarejestrowaliśmy prawdę o tym człowieku. To chyba dużo — zważywszy, że napotykaliśmy na duże trudności w czasie realizacji. W końcu mieliśmy filmować „obcego“, który raczej dość jawnie okazywał swe lekceważenie wobec społeczeństwa, jego norm, wymagań.

Sprawa jest bardziej skomplikowana, gdy chodzi o nowelę drugą. Ta część filmu jest oparta w dużej mierze na inscenizacji, stanowi bowiem rekonstrukcję autentycznych wydarzeń — w oparciu o pamiętnik zamordowanej bohaterki.

— Czy nie mógł pan zamieścić w swym filmie wywiadów z ludźmi, którzy stykali się z zamordowaną?

— To było niestety wykluczone: proszę pamiętać, że chodziło o morderstwo prostytutki. Nasi informatorzy — rodzice zamordowanej, jej znajomi — nie chcieli, by ich nazwiska zostały ujawnione w związku z tą sprawą. Były więc do wyboru dwa wyjścia: mogliśmy zrezygnować z realizacji tego tematu, mimo że — naszym zdaniem — zawierał wiele znaczącego materiału; albo posłużyć się rekonstrukcją. Wybraliśmy to drugie: w roli zamordowanej, jej znajomych — występują aktorzy niezawodowi. Staraliśmy się, by nasi aktorzy-naturszczycy wywodzili się z tych samych środowisk, co ludzie, których odtwarzają.

Zdaję sobie sprawę, że nowela druga miałaby charakter bardziej demaskatorski, gdyby widz ujrzał na ekranie autentycznych znajomych zamordowanej Elżbiety S. Nie sądzę jednak, by autentyzm miał tu akurat znaczenie decydujące. Potwierdzają to reakcje widzów na mój poprzedni film „Konsul i inni". Prezentowaliśmy tam wyłącznie autentycznych uczestników afery Śliwy vel Silbersteina. Otóż zdarzało się wielokrotnie, że po projekcji widzowie składali mi gratulacje, twierdząc, że znakomicie dobrałem aktorów występujących w rolach ofiar „konsula". A przecież były to ofiary rzeczywiste. Ostatecznie doszedłem do wniosku, że te dwie metody dokumentalne: rejestracja i rekonstrukcja — są w pewnych sytuacjach wymienialne.

Dodam jeszcze jeden szczegół. Zanim rozpoczęliśmy realizację filmu, przeprowadziliśmy bardzo szczegółową dokumentację. Mieliśmy wgląd w milicyjne dokumenty i dane statystyczne, mogliśmy brać udział w przesłuchaniach prostytutek. I przekonaliśmy się, że droga Elżbiety S. — ta, którą pokazujemy na filmie — jest typowa; że w większym lub mniejszym stopniu typowe są wszystkie pokazane przez nas postacie i sytuacje. I to chyba jest istotne. Widz oczekuje prawdy treści, myśli, a nie notarialnego stwierdzenia autentyczności szczegółu.

Rozmawiał: ski

SOLARIS

Wysokie wyróżnienie, jakim obdarowano w Cannes radziecki film „Solaris", zwróciło znowu uwagę na jego twórcę, Andrieja Tarkowskiego. Autor zaledwie trzech filmów — przedtem zrealizował „Dziecko wojny" i „Andrieja Rublowa" — jest dziś jednym z najgłośniejszych radzieckich twórców. Obydwa jego poprzednie filmy wzbudziły znaczne kontrowersje; „Dziecko wojny" było bowiem czymś więcej, niż dobrze zrobionym utworem o bohaterskich dzieciach, a „Rublow" czymś więcej niż biografią średniowiecznego malarza. Obydwa stanowiły przejmujące, osobiste wyznanie autora o tym, co myśli, o sytuacji człowieka w historii, o indywidualności ludzkiej, która krystalizuje się w najbardziej dramatycznych okolicznościach, o zwycięstwach i klęskach człowieka. „Andriej Rublow" ukazał się na ekranach radzieckich dopiero w grudniu zeszłego roku. W tym samym czasie gotowy już był „Solaris", nowy film, oparty na znanej powieści Stanisława Lema.

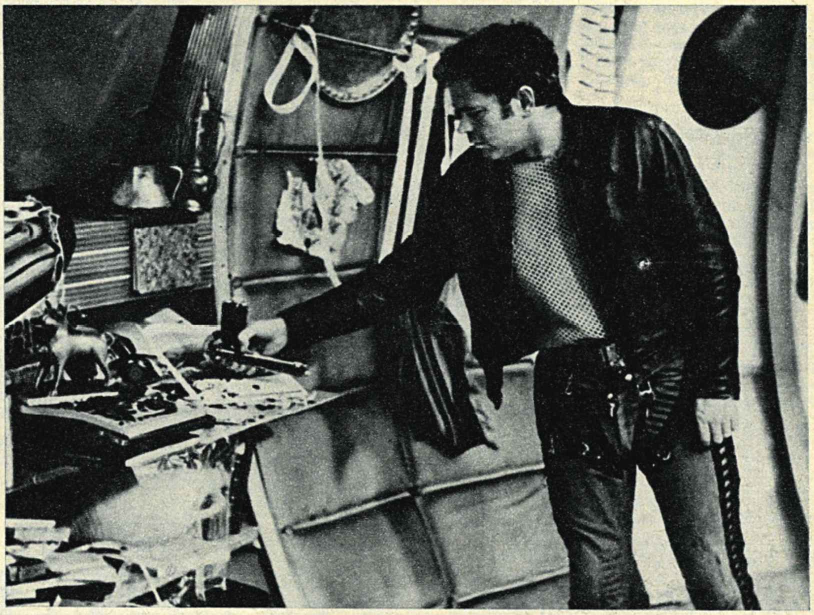
„Przed kilku laty byłbym bardzo zdziwiony, gdyby mi ktoś powiedział, że będę realizował film fantastyczno-naukowy — wyznaje Tarkowski. — *Powieść Stanisława Lema uderzyła mnie nie tyle swoim fantastycznym tematem, ile realistyczną oceną skomplikowanych problemów, jakie stają przed człowiekiem wskutek rozwoju naukowo-technicznego"*. W istocie, było coś zaskakującego w tym, że właśnie Tarkowski miał realizować film fantastyczno-naukowy. Ale czy utwór, który powstał, jest podobny do innych? Czy w ogóle należy do tego gatunku?

Kelwin, (Donatas Banionis) specjalista od psychologii kosmonautów, otrzymuje polecenie udania się na planetę Solaris; ma zbadać, co stało się ze znajdującą się tam grupką uczonych; wiadomości, które od nich nadchodzą, są niejasne. Opuszcza więc Ziemię, ale po przybyciu na miejsce nie może ocenić sytuacji. Jeden z mieszkańców nie żyje, dwaj pozostali zachowują się dziwnie. Treścią filmu staje się teraz dialog rozwijający się między tymi trzema osobami, który powoli wszystko wyjaśnia. Okazuje się, że planeta posiada niezwykłą właściwość: materializuje, odtwarza z całą dokładnością obrazy, które ludzie noszą w sobie, które ukrywają na dnie świadomości. Kelwinowi objawia się postać jego żony (Natalia Bondarczuk); kiedyś popełniła samobójstwo, a bohater czuje się za to odpowiedzialny. Ta postać jest więc zarazem przedmiotem jego miłości i jego wyrzutem sumienia. Spór, który toczy się między mieszkańcami planety, tego właśnie dotyczy: czy człowiek powinien wlec za sobą we wszechświat swoje dawne problemy moralne, swoje poczucie odpowiedzialności za czyjś los? Czy w dobie „scientyzmu" nie powinien raczej pozbyć się raz na zawsze balastu, by sprawniej wypełnić swoje zadania techniczne, naukowe? Film Tarkowskiego opowiada się z całą siłą za przyjęciem odpowiedzialności moralnej. *„Człowiek ponosi pełną odpowiedzialność za wszystkie swoje czyny* — komentuje Tarkowski swój film. — *Kelwin cierpi głęboko, doznaje bólu moralnego, niczego nie może już zmienić, swojej winy nie może odrobić. A jednak chęć odrobienia tego, za co jest odpowiedzialny, nie jest bezsensowna. Wychodzi z tej próby moralnie oczyszczony"*.

Widać z tego, że nowy utwór Tarkowskiego nie jest wcale podobny do filmów fantastyczno-naukowych, jakie widzieliśmy. Wszystko rozgrywa się nie w fantastycznym wymiarze kosmicznym, lecz w ograniczonej przestrzeni laboratorium, które bardziej przypomina dzisiejszą Ziemię, niż wyobrażenia o przyszłości. Zresztą obrazy Ziemi są ciągle obecne w podtekście, to daje opowieści określony punkt odniesienia. *„Potrzebowałem Ziemi* — mówi Tarkowski — *żeby podkreślić kontrast. Chciałem, by widz odczuł piękno Ziemi, żeby, opuszczając planetę, wiedział dokąd powraca; słowem, żeby poznał ozdrowieńczy ból tęsknoty"*.

Film Andrieja Tarkowskiego nie jest widowiskiem zachwycającym niezwykłością swego wyglądu, bogactwem niespodziewanych efektów; nie jest też hipotetycznym, opartym na naukowych przesłankach, obrazem świata przyszłości i nieznanych konfliktów, które dopiero mamy odgadywać. Jest natomiast rozprawą o człowieku, i to wręcz o człowieku współczesnym, o jego postawie moralnej, jego obowiązkach, jego odpowiedzialności za los swój i innych *„Sztuka* — mówi jeszcze Tarkowski — *nie może istnieć poza człowiekiem i jego problematyką moralną"*.

B. M.



Pełna odpowiedzialność
Donatas Banionis

„Solaris", film produkcji radzieckiej, reż. Andriej Tarkowski

głosy i głosy

FILMOWE TROSKI I PARADOKSY

„Koniec zimnej wojny" ogłosił Frantz Gevaudan w miesięczniku CINÉMA 72 (nr 5/72), informując o porozumieniu zawartym pomiędzy kierownictwem radia i telewizji francuskiej (ORTF) a przedstawicielstwem kinematografii (CNC). W istocie jest to jednak akt stwierdzający siłę ORTF i słabość CNC, co w ojczyźnie Braci Lumière nabiera symbolicznego znaczenia. Telewizja zgodziła się zredukować do 10 procent ilość programów filmowych w dniach i godzinach największej frekwencji w salach kinowych, zapewniając zarazem pierwszeństwo filmom produkcji francuskiej; ORTF zobowiązała się również subsydiować kinematografię sumą 30 milionów franków rocznie i zastrzegła sobie współudział w różnych dziedzinach działalności CNC.

„Powolny, lecz nieprzerwany krwotok, który trapi frekwencję kinową — pisze Gevaudan — **ma rozliczne i złożone przyczyny. Zahamowanie go wymaga przede wszystkim gruntownej przebudowy wielu sektorów. Jeśli zaś kina podejmują od pewnego czasu godne pochwały wysiłki adaptacyjne i modernizacyjne, to zupełnym odłogiem leżą sprawy produkcji i wynajmu. Nie należy więc spodziewać się cudów po wspomnianym porozumieniu. Zło leży zbyt głęboko i »nielojalna konkurencja« telewizji jest tylko jedną z postaci, jakie przybiera rak, który toczy kino"**.

✶

Kinematografia radziecka, ze swoimi czterema miliardami widzów kinowych rocznie, nie ma jeszcze kłopotów z telewizją. Ale oto moskiewska PRAWDA alarmowała niedawno: **„Filmy leżą na półkach"**. Autorowi artykułu, O. Bielawskiemu, chodzi o niedostateczne zaopatrzenie w taśmę negatywową i pozytywową, barwną i czarno-białą. Zapotrzebowanie jest wprawdzie ogromne (przykładowo: jeśli u nas sporządza się przeciętnie około 20 kopii jednego filmu, to w ZSRR — 500), ale alarm uzasadniony.

Bielawski wskazuje np., że dokumentaliści radzieccy nie zawsze są w stanie utrwalać niezwykle ważne wydarzenia na szerokiej taśmie: **„Tylko wąska taśma** — czytamy — **zarejestrowała historyczne etapy podbicia Kosmosu przez ludzi radzieckich"**. Największa radziecka wytwórnia filmowa, Mosfilm, znajdująca się niewątpliwie w pozycji uprzywilejowanej, **„nie otrzymała w pierwszym kwartale 1972 roku 789 tys. metrów barwnego negatywu"**, co stanowiło połowę zaplanowanych dostaw z pewnej fabryki taśmy.

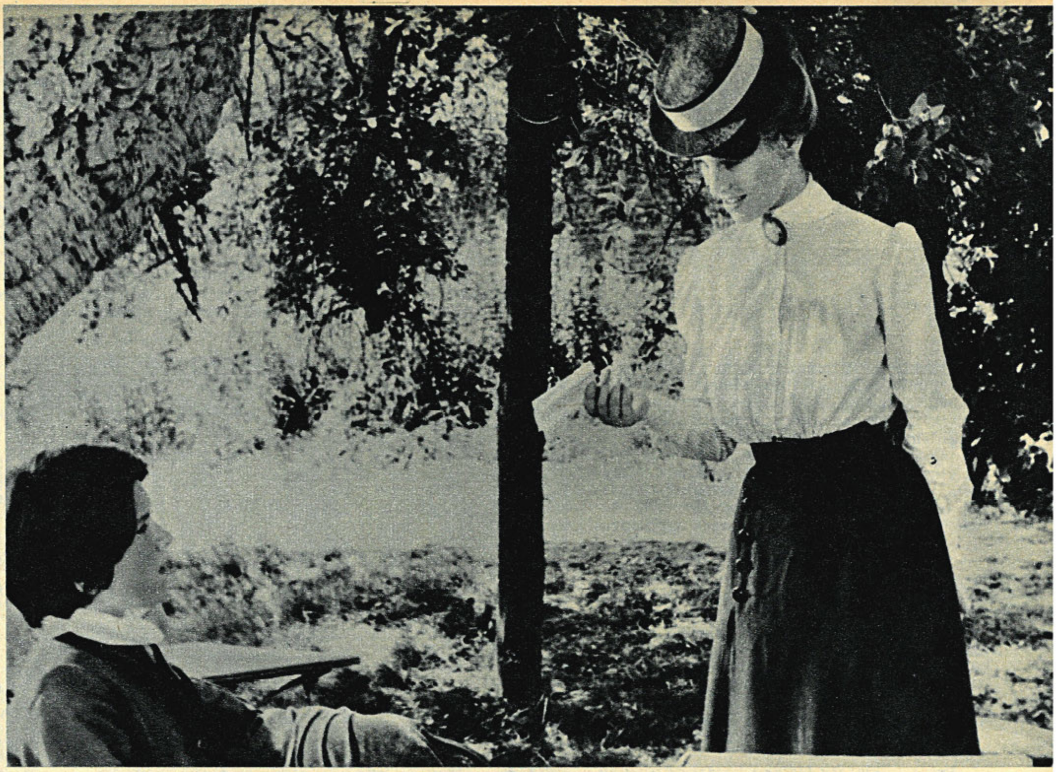
„Szczególnie niepokoi — ciągnie autor — **sytuacja w wytwórniach kopii filmowych (...) 30 kolorowych filmów fabularnych, skierowanych do rozpowszechnienia jeszcze w roku ubiegłym, leży nietkniętych. Do tego dojdzie tyleż samo filmów tegorocznych"**. Grupy zdjęciowe starają się nawet przyśpieszyć terminy ukończenia filmów, **„a gotowe dzieło zalega potem miesiącami półki wytwórni kopii"** — konstatuje z przyganą Bielawski.

✶

W światowym piśmiennictwie filmowym dwóch badaczy z powodzeniem podjęło w p o j e d y n k ę trud napisania wielotomowej, powszechnej historii filmu: zmarły przed kilku laty francuski historyk, Georges Sadoul i Jerzy Toeplitz. Ryszard Koniczek, w recenzji z kolejnego, V tomu „Historii sztuki filmowej" (lata 1939—1945) Jerzego Toeplitza (NOWE KSIĄŻKI, nr 9/72), zwraca uwagę na paradoksalne zjawiska w naszym życiu filmowym, które mogą wprawdzie zdumiewać, ale nie dają powodów do dumy:

„Pięcioksiąg Toeplitza jest także ciekawym symptomem sytuacji wewnętrznej. Z jednej strony rozpadające się, dewastowane kina, z drugiej — rozszerzający się ruch studyjny (...); milczenie oficjalnego systemu oświaty i mnożące się inicjatywy społeczne filmowej edukacji młodzieży; głębokie porażenie środowiska twórczego i wysoki poziom czasopiśmiennictwa filmowego; pozostawienie na łasce bożej ważnych dyscyplin nauki o filmie (socjologii, psychologii, dydaktyki) i osiągnięcia w tym zakresie na miarę światową". Zdaniem autora, te krańcowości **„nie są źródłem dynamiki"**: widz z kin o fatalnej projekcji **„nie przerzuci się do kin studyjnych, przestaje w ogóle chodzić do kina"**; brak środków na badania socjologiczne **„nie spowodował zwrotu ku sprawom metodologii i warsztatu"**. Koniczek przypomina wreszcie wyeliminowanie z rynku **„jedynego w Polsce seryjnego wydawnictwa filmowego, biblioteczki »X Muzy«"**, by zakończyć konkluzją: **„to, co nie zostaje włączone w bardziej powszechny obieg, co nie objęte jest modelem i planem rozwoju kultury, zamiera i ginie"**.

KAPPA



Anglicy z „belle époque"
Julie Christie i Dominic Guard

Wspaniałości angielskiego lata

MARIA OLEKSIEWICZ

Na kilka zaledwie tygodni przed rozpoczęciem ubiegłorocznego festiwalu w Cannes, James Aubrey, dyrektor amerykańskiej firmy MGM, dysponującej prawami dystrybucji „Posłańca", wysłał do Loseya depeszę, w której przekonywał go, że jego film nie ma żadnych szans, a gdyby nawet ta „sentymentalna błahostka" zakwalifikowała się jakimś cudem do konkursu, to i tak nie zdobędzie żadnej nagrody. Dystrybutor domagał się także usunięcia z filmu sekwencji meczu krykietowego, bo przecież niemal identyczna była już w „Wypadku", wcześniejszym filmie Loseya, a poza tym któż w Ameryce czy w Europie zdolny jest zrozumieć reguły tego tak bardzo angielskiego sportu.

Odpowiedzią na propozycje skrótów i na zarzuty była Złota Palma, przyznana „Posłańcowi" w Cannes. Ale wspomniany incydent tłumaczy także powtarzane często przez Loseya słowa o „okrucieństwie" producentów i dystrybutorów — ludzi finansujących produkcję i reklamę, a tak niewiele wiedzących o wartości towarów, jakimi handlują.

Obawy dyrektora MGM można jednak choć w części usprawiedliwić. „Posłańca" prezentowano w Cannes, gdy wciąż trwała moda na kino gwałtowne, a największymi rewelacjami zachodnich festiwali były na pół reportażowe kontestatorskie filmy („Truskawki i krew", „Woodstock" czy „Śmiecie"). Kiedy młodzi Amerykanie burzyli hałaśliwie wszelkie tradycje widowiska kinowego, stary Amerykanin, wygnaniec Losey z pietyzmem je pielęgnował. Uzasadnienia psychologiczne czerpał z solidnej literatury (powieści sędziwego angielskiego pisarza L. P. Hartleya), piękna plastycznego szukał w świetlistych, pozłacanych pejzażach Johna Constable'a, a uwarunkowań społecznych i demaskacji hipokryzji — w angielskiej „belle époque". Gorączkowym protestom i awangardowemu rozwichrzeniu przeciwstawił Losey nienaganną elegancję i klasyczny umiar. Wbrew obowiązującym modom potrafił jednak poprzez fabułę z przełomu stulecia przekazać coś więcej niż historyjkę o nieudanym romansie i rozczarowaniach niewinnego dziecka.

Sceną dla jego bohaterów jest kilka wnętrz i kilka trawników Brandham Hall, wspaniałej posiadłości w Norfolk, oraz skromne obejście wiejskiej farmy. Łącznikiem między tymi dwoma bliskimi, a zarazem tak odległymi światami staje się Leo, chłopiec zaproszony na wakacje do pałacu przez bogatego szkolnego kolegę. Leo — Merkury, planeta krążąca najbliżej słońca i mitologiczny posłaniec bogów, powiernik miłosnej korespondencji między arystokratyczną panną a prostackim farmerem z sąsiedztwa. Wytworność Brandham Hall, rytuał posiłków i popołudniowych herbat, białe muślinowe suknie i uroda kobiet, wspaniałości angielskiego lata — są dla chłopca równie zachwycające, jak dla widzów „Posłańca". Ta wspaniałość trwa we wspomnieniu chociaż była przecież pozorem, fasadą, złudzeniem. Leo, który w szkole słynie ze swych czarnoksięskich zdolności, daje się bez oporów zwieść, oczarować i w końcu wykorzystać jak martwy przedmiot. Zrozumie to w wiele lat później, gdy już jako stary człowiek odwiedzi ponownie Brandham Hall i spotka kobietę, która urzekła go w dzieciństwie. Czas starł z tej twarzy urodę, ale nie zniszczył egoizmu. Posiwiała Marian, poślubiona mimo skandalicznego romansu wicehrabiemu Triminghamowi, prosi starego Leo Colstona, by zechciał jeszcze raz być jej powiernikiem i potwierdził, że tamten romans sprzed lat był czymś niezwykłym, prawdziwym, spontanicznym, pięknym. Dopiero wtedy, już pod koniec życia, Leo zdolny będzie uporządkować fakty, ocenić ludzi i wydarzenia.

Mały Leo obserwuje dorosłych, stary Leo snuje wspomnienia. Chłopca i starca z powieści Hartleya oglądają z kolei Losey i jego scenarzysta, wybitny współczesny dramaturg Harold Pinter, współautor „Służącego" i „Wypadku". Obaj są mistrzami w ustawianiu zwierciadeł — nie w znaczeniu dosłownym, lecz w przemyślnej konstrukcji

JOSEPH LOSEY jest Amerykaninem, niedoszłym lekarzem i absolwentem wydziału humanistycznego słynnego Harvardu. Ma 63 lata. Karierę artystyczną rozpoczynał w latach trzydziestych jako krytyk teatralny i literacki wielkich nowojorskich dzienników. Wiedzę teatralną wzbogaciły podróże po Europie, poznanie doświadczeń Meyerholda, Wachtangowa, Ochłopkowa. W latach wojny Losey zaprzyjaźnił się z Bertoltem Brechtem. W roku 1947 reżyserował na scenach Hollywoodu i Nowego Jorku „Życie Galileusza", z Charlesem Laughtonem w roli głównej. Wkrótce porzucił teatr i zajął się całkowicie reżyserią filmową. Zrealizował w USA „Chłopca o zielonych włosach", remake słynnego „M" Fritza Langa, i ostry, antyrasistowski film „Bezprawie".

W roku 1952 komisja McCarthy'ego zarzuciła Loseyowi sympatie prokomunistyczne. Losey osiedlił się w Europie. Jego pierwszy znaczący film zrealizowany w Anglii to „Inspektor Morgan prowadzi śledztwo" — swoisty brulion motywów tematycznych i stylistycznych, które później powracały w „Przestępcy", „Ewie", „Służącym", „Za króla i ojczyznę", „Wypadku", „Boomie" i „Posłańcu". Najbardziej bowiem charakterystyczne dla kina „Loseya" jest demaskowanie pozornie układnego świata, który w istocie stanowi kłębowisko ślepych instynktów i tajonych kompleksów, a także — mistrzowskie posługiwanie się ciężkimi, barokowymi kompozycjami plastycznymi.

Najnowszy film Loseya „Zabójstwo Trockiego" nie został przychylnie oceniony przez krytykę. Duże nadzieje wiąże się natomiast z projektowaną przez reżysera adaptacją „W poszukiwaniu straconego czasu" Prousta.

czasowej, jakby zgodnej ze słynną frazą T. S. Eliota:

„Czas teraźniejszy i czas który minął
Razem obecne są chyba w przyszłości
A przyszłość jest zawarta w czasie który minął"

Dopiero losy bohaterów, odbite w tych trzech lustrach, pozwalają wreszcie Leo i nam — widzom — wyrwać się spod usidlającego uroku wakacji w Brandham Hall. Ich bilans był ponury: jedno samobójstwo, dwa zmarnowane życia, naznaczony rozczarowaniem los chłopca. Uwielbiani bogowie, wśród których krążył mały Merkury, byli w istocie banalnymi, przeciętnymi ludźmi. Ich winą było nie łamanie konwenansów, ale odwrotnie — uległość wobec nich, niezdolność do przeżywania prawdziwych uczuć, wielkich miłości, ślepych namiętności. Podobnie jak oxfordzcy intelektualiści z „Wypadku", arystokraci z „Posłańca" są w istocie oszustami, wmawiającymi sobie, że stać ich na jakikolwiek wybór czy inicjatywę, że życie podlega tym samym regułom, co gra w tenisa czy walka na boisku krykietowym. Ich egzystencja jest ułamkowa i niepełna, ale nic nie jest w stanie skruszyć pancerza flegmy, opanowania, dobrych manier. Nawet kobieta, owa piękna „fille fatale", o którą rzekomo toczy się walka, jest równie bezwolna, jak oni. Służy tylko jako katalizator wydarzeń, lecz nie emocji ukrywanych starannie w milczeniu, w niedomówieniach lub autorytatywnych stwierdzeniach, że „dama nigdy nie jest winna".

Kamera Loseya penetruje ten miniony świat, utracony raj małego Leo, z równym chłodem i brakiem namiętności, jak martwe oczy posągów ustawione na pałacowych trawnikach. Motywy działań postaci kryją się w drobnych gestach, spojrzeniach, między wierszami dialogu. Oglądając „Posłańca", zaczynamy w pewnej chwili — niepostrzeżenie dla samych siebie — zastanawiać się, czy przypadkiem pod przykrywką kostiumu z przełomu stulecia nie podrzucono nam z kuglarską zręcznością egzystencjalnych niepokojów i porażek dzisiejszego człowieka. Potwierdza to sam Losey, mówiąc, że „Wypadek" był swoistym szkicem „Posłańca". Można sobie z łatwością wyobrazić, że gdy Loseyowi uda się zrealizować „W poszukiwaniu straconego czasu", powie, że „Posłaniec" był dla niego swoistym szkicem Proustowskiej adaptacji, że Brandham Hall w Norfolk pomógł mu odtworzyć atmosferę Combray w Ile-de-France, a Leo Colston, odkrywający że rzeczywistość jest mniej wspaniała niż młodzieńcze wyobrażenia o niej — był prototypem młodego Marcela, który z wiejskich ogrodów wyruszał w świat rozczarowań, nicości i rozpaczy.

MARIA OLEKSIEWICZ

„Posłaniec" (Wielka Brytania), reż. Joseph Losey

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

ON, ONA i TEN TRZECI

„Ona i On", film japońskiego reżysera Susumu Hani, powstał w roku 1961, a więc w cztery lata po „Przygodzie" i dwa po „Zaćmieniu" Michelangelo Antonioniego. Krytyka dopatruje się kontynuacji tematycznej i stylistycznej włoskiego mistrza i nazywa nawet Haniego „japońskim Antonionim". Wydaje się to jednak przesadne, bo w istocie podobieństwa sprowadzają się jedynie do tego, że Hani bardzo by chciał być godnym tego miana. By nie być niesprawiedliwym wobec autora, trzeba powiedzieć, że być może prawdziwe wartości filmu zatarł czas, owe osiem lat dzielące pierwszą projekcję od polskiej premiery, która następuje w chwili, gdy także Antonioni, autor słynnego tryptyku („Przygoda", „Noc", „Zaćmienie"), nie jest już gwiazdą pierwszej wielkości. Może film japońskiego reżysera trzeba było pokazać polskiej publiczności równolegle z dziełami Antonioniego; wtedy zapewne ujawniłyby się ich wzajemne związki i wywiązała jakaś dyskusja. Film musi być naprawdę wybitny, by jego myśli, w miarę upływu czasu, nie zostały zniszczone przez starzejącą się formę. Jeśli bowiem utwór jest średniej klasy czy nawet wyrasta ponad przeciętność — a tak właśnie jest w przypadku filmu „Ona i On" — wtedy forma-starucha zagłusza myśli, banalizuje ich prawdziwą wartość. Piszę to, by choć trochę złagodzić pierwsze zdania recenzji, bo mimo wszystko film Haniego nie zasługuje na obojętność. To, o czym opowiada, nadal pozostaje i pozostanie aktualne, aż do chwili całkowitego „zrównania społecznego".

Bohaterowie filmu to troje ludzi reprezentujących różne postawy, mimo swej przynależności do tej samej warstwy społecznej — średnio zamożnych mieszkańców wielkiego miasta. On jest urzędnikiem wielkiego biura, ma za sobą wyższe studia, przed sobą przeciętną karierę. Marzy mu się dom spokojny i zasobny, w którym byłoby miejsce dla dobrej, wiernej żony i dla dziecka; dom, który stanowiłby oazę na kamiennej pustyni, dawał możliwość — w chwili przekroczenia jego progu — odizolowania się od tego wszystkiego, co dzieje się na zewnątrz, co jest smutne, gorzkie i brutalne, hałaśliwe i niepokojące. Jej marzenia są w zasadzie podobne. Różni ją jednak od męża wrażliwość, nieumiejętność izolacji, potrzeba uczestniczenia w czymś, co daje większe szanse, niż dbanie przez cały dzień o dwa puste pokoje w bloku mieszkalnym, stojącym na peryferiach Tokio. I chyba z tych właśnie powodów Naoko poświęca swój czas młodemu wieśniakowi, pracującemu w pobliskiej pralni, a następnie trzeciemu bohaterowi filmu, którym jest śmieciarz Ikona, kolega męża z okresu studiów, człowiek, który świadomie zrezygnował ze wspinaczki po szczeblach kariery społecznej, zszedł na sam dół, by w nędzy wieść życie o pozorach wolności.

Między tą właśnie trójką rozgrywa się dramat. Wszyscy i wszystko poza nimi to katalizatory przyśpieszające reakcje: porozumienie między Naoko a Ikoną, a jednocześnie małżeńskie rozdźwięki, nie na tyle jednak poważne, by mogły być trwałe. Hani bowiem jest realistą. Wie, że jeśli ktoś raz wkroczył na ową niezbyt wysoką drabinę społecznych hierarchii, to nie ma już dla niego powrotu; będzie się piął po kolejnych szczeblach, spoglądając niekiedy w dół z odrobiną ciekawości czy współczucia, nigdy jednak nie opuści dobrowolnie zajmowanej pozycji. Hani pokazuje więc, jak wątpliwej wartości jest porozumienie Naoko z chłopcem z pralni, jak niewiele zmienia w jej życiu nagła choroba niewidomej dziewczynki i opieka nad nią. Równie mało znaczy śmierć psa Ikony, zamęczonego przez miejscowych wyrostków.

Nie to jednak jest tu najważniejsze. Hani ma również ambicje ukazania, jak głęboka jest przepaść, jaka dzieli „nowobogackich" od ich rówieśników wegetujących w tekturowych budach. Dla mieszkańców nowoczesnych bloków, ci nędzarze są nie tylko „gorsi" (bo pozbawieni perspektyw, brudni, niebezpieczni); są przede wszystkim tymi, których należy zniszczyć, usunąć z pola widzenia. Nie jest bowiem przyjemne przypomnienie kim się było kiedyś, jeśli to „kiedyś" jest slumsem. „Tokio zamieszkują ludzie okrutni" mówi chłopiec z pralni — i w jego słowach jest wiele racji. W nowych osiedlach mieszkają ludzie podobni do męża Naoko, zamykający drzwi, by do ich mieszkań nie wszedł ktoś potrzebujący pomocy i zamykający okna, by nie dotarł do nich zapach wegetujących na śmietnikach; lecz przede wszystkim zamykający oczy i pogrążający się w swym drobnomieszczańskim egoizmie.

Gorzki i mądry jest film Susumu Hani, lecz jednocześnie — niestety — także trudny w oglądaniu, zwłaszcza dziś, kiedy kino przyśpieszyło swój rytm, stało się bardziej frenetyczne w sposobie opowiadania, naładowane większą dozą emocji. Nie pomaga świadomość, że „Ona i On" zdobył nagrody na festiwalu w Berlinie Zachodnim w 1964 roku, a Sachiko Hidari, odtwórczyni roli Naoko, otrzymała Srebrnego Niedźwiedzia. Film nuży swą powolną frazą i — nie tak głęboką, jak u Antonioniego, obserwacją psychologiczną.

„Ona i On" (Japonia), reż. Susumu Hani

Japończycy z okrutnego Tokio
Sachiko Hidari

Film wszedł do programów szkolnych, uznany został za część naszego ogólnego wykształcenia, naszej kultury, naszego życia. Ale czym jest film w naszym życiu: rozrywką, sztuką, sfilmowaną literaturą, wszystkim na raz? W serii felietonów, pisanych z myślą o nowym kręgu dojrzałych widzów, przypominaliśmy o najważniejszych funkcjach filmu w dzisiejszym świecie. Dziś ostatni przed wakacjami artykuł z tego cyklu.

U podstaw filmu leży jego faktura fotograficzna. Niezależnie od subiektywnych wizji reżyserskich, otrzymujemy na ekranie zarejestrowany do najdrobniejszych szczegółów obraz świata rzeczywistego, taki jaki jest w określonym czasie historycznym. Możemy poznać charakterystyczne zwyczaje, modę, rytualne obrzędy. Siła realistycznego zapisu wizualnego jest tak wielka, że przenika nawet do fikcyjnych zdarzeń, inscenizowanych specjalnie dla potrzeb filmu. Po latach ten właśnie zapis decyduje, że utwory filmowe.

ZAMIAST PODRĘCZNIKA (7)

FILM A RZECZYWISTOŚĆ

Ambicje autorskie
„Październik"
Siergieja Eisensteina

plamy na ekranie

FAUST W NOCNYM LOKALU

Miliony ludzi na całym świecie znają ten niepowtarzalny nastrój, kiedy Humphrey Bogart wchodzi do nocnego lokalu i z nieodłącznym kieliszkiem whisky w ręku zaczyna słuchać kabaretowej piosenki, bądź z wyrazem znużenia łypie na dansingowy taras. Chwile takie, powielone w wielu filmach, przeszywały dreszczem tych, którzy tworzyli „stracone pokolenia". Ekran martwiał jakby w jego twarzy, a jednocześnie cudownie ożywał: oto wkraczał powiernik Przeznaczenia, przed którym życie nie ma tajemnic. Publiczność miała teraz kogo trzymać za pazuchę, a on wiódł ją ku prawdom najcięższym. Oto był Bogart: egzystencją dojrzała, którą sekretny instynkt losu naznaczył piętnem śmierci. Gdy się pojawiał, jakakolwiek by to nie była rola, dla niego samego albo dla kogoś ze współbohaterów zaczynała wybijać godzina. Godzina losu — tj. godzina życia i godzina śmierci.

„Bosonoga contessa", melodramat o Kopciuszku (gra ją Ava Gardner), wyreżyserowany przez Josepha L. Mankiewicza na dwa lata przed śmiercią aktora, zaczyna się i kończy na cmentarzu w Rapallo. Siąpi deszcz. Bogart, grający tu reżysera i scenarzystę Harry Dawesa, stoi przemoczony, jedyny bez parasola, wspominając los grzebanej contessy. Przecież od początku go przeniknął: miał „szósty zmysł" sięgania głęboko w przeznaczenie. Jego oblicze jest zgnębione, zaszczute wiadomością o tym, co się musiało dopełnić; on przeczuł los, jak jaskółki zwiastują burzę. „Przyjaciel, reżyser, psychiatra i spowiednik" bohaterki, niczym wiedziony profetycznym widzeniem, jest od początku na tropach zrządzenia, jest bratem opatrzności. Na jego twarzy, pocętkowanej przez Wielkie Zmęczenie, znać świadomość cierpienia i wiedzę, że za wszystko się płaci. Twarz Bogarta nigdy nie jest zrobiona, ta twarz po prostu istnieje. Najpierw jest charakter, potem twarz. Albo inaczej: twarz Bogarta jest jego charakterem, a charakter jest zawsze przeznaczeniem człowieka.

Fotograficzny zapis
„Życie, miłość i śmierć"
Claude Leloucha

nawet najlepsze, starzeją się; dotyczy to nie tyle warstwy estetycznej i przemyśleń filozoficznych, ile faktury fotograficznej. Śmieszy nas przebrzmiała moda pań, zwyczajowe gesty, które wyszły z obiegu, cała otoczka realistycznego zapisu, utrwalona na filmie jakby niezależnie od woli reżysera.

Dokumentalny zapis ciąży wyraźnie nad filmem. Jeżeli reżyser pragnie wiernie oddać na ekranie jakąś epokę historyczną, musi sięgnąć po materiały kronikalne. Tam znaj-

JANUSZ SKWARA

dzie obrazy miast, ulic, ludzi. Film utrwala pewien wizerunek świata; także fotografia, figuratywne malarstwo posiadły sztukę utrwalania. Film ma jednak tę przewagę, że potrafi rejestrować zdarzenie nie w jednym, skończonym ułamku sekundy, lecz w określonym przebiegu czasu. Uzyskany na ekranie obraz zostaje nie tylko utrwalony statycznie; poznajemy jego dynamiczny przebieg i związane z tym p r z e m i j a n i e czasu. Na naszych oczach coś się rodzi, rozwija, po czym rozpada i ustępuje miejsca następnemu zjawisku.

Film szuka ucieczki od opisowego realizmu — w stronę kreacji, wyobraźni, niepokojących wizji. Ale w najbardziej nawet subiektywnych zapisach pozostaje wierny dokumentalnej rzeczywistości. Brzmi to może paradoksalnie, trudno jednak wyobrazić sobie jakikolwiek nowoczesny „monolog wewnętrzny", „strumień świadomości" bez określonego zapisu wizualnego. Zaś obraz, nawet gdy stanowi cząstkę owego „monologu wewnętrznego", musi mieć swą fakturę fotograficzną. Artysta pragnie przezwyciężyć obiektywny zapis, narzucić mu subiektywną wizję rzeczywistości. Jednak ostateczny rezultat jest wynikiem wizualnego kompromisu. W każdej epoce kina — czy będą to utwory Eisensteina, Bressona czy Wellesa — znajdziemy dzieła o niepowtarzalnym piętnie osobistym autorów. Jednocześnie zaś są one świadectwem pewnych procesów historycznych i społecznych z czasów, w których powstawały.

Rozwój środków wyrazu jest w kinie niemożliwy bez rozwoju sztuki obrazowania. W gruncie rzeczy wszystkie zawiłości estetyczne, obserwowane w dziejach filmu, zależały zwykle od tego, w jakim stopniu udało się autorom przełożyć wszelkie złożone problemy psychologiczne, moralne, obyczajowe na język obrazów. W każdej zaś cząstce wizualnej zawarty jest zapis autentycznego świata. Nic więc dziwnego, że chociaż język filmu bywa często wyrafinowany i skomplikowany w swym poszukiwaniu „straconego czasu", to jednak — obok wartości psychologicznych — oddaje także wiernie czysto fizyczne wartości świata.

Dzieje się tak dlatego — jak twierdzi znakomity krytyk francuski André Bazin — że film przynależy do realistycznego nurtu tych sztuk, których zadaniem jest przechowanie dla potomności wizerunku otaczającego nas świata. Różne gałęzie sztuki czyniły to w różnych epokach z mniejszym lub większym powodzeniem. To, co było dawniej zapisem cząstkowym, pojedynczym, w epoce kina stało się totalnym zapisem elementów ruchu, czasu i przestrzeni. Kamera może zanotować obraz świata w całej jego złożoności: jeśli oglądamy zapis jakiegoś zdarzenia (pogrzeb, uroczystość koronacji, wiec) to otrzymujemy go w kilku jednakowo ważnych planach, bliskich i dalszych. Wzajemny związek różnych płaszczyzn czasowych i przestrzennych, gdzie sprawy istotne sąsiadują z błahymi, przypadkowymi, stanowi o wewnętrznej treści zjawiska, jakie ujmuje film.

Nie można jednak twierdzić, że film dzięki fotograficznemu zapisowi — z samej natury rzeczy oddaje całkowicie wierny obraz rzeczywistości. Prawda każdego zapisu jest cząstkowa. Częstki mogą być tak ze sobą zestawione, że wyrażą raz prawdę, raz kłamstwo. Użycie kamery filmowej nie oznacza więc, że w rezultacie powstaje sztuka z natury realistyczna. Realizm powstaje dopiero poprzez właściwą selekcję materiału, poprzez określony stosunek reżysera do zdarzeń, którym nadaje rangę moralną, społeczną. Bowiem mimo wiernego zapisu — jak w każdej sztuce, tak i w filmie — powstają utwory wybitne lub mierne. Wartość ich nie może zależeć jedynie od dokumentalnego zapisu rzeczywistości.

W „Bosonogiej contessie" ma także — jako „rola", jako reżyser filmowy — doświadczenie upadku za sobą. Anioł upadku go oświeca. W jego znękanej fizjonomii, jak w matowym lustrze, dogorywa przezwyciężony nałóg. Alkohol był już dla niego jedynym uzasadnieniem życia, kieliszek whisky — jedynym wybawieniem. Nie powodzi mu się najlepiej, jest na łaskach u możnych; jedyną jego bronią — ironiczna podszewka tej wiedzy. Nawet upokarzając — nie wszystko mogą odeń kupić. W madryckiej knajpie powołuje się nagle na Fausta: że szczęście nie jest osiągalne, Bóg nie zawsze zwycięża w walce z szatanem; że władza jest pozorem, bo między złudzeniem a realnością rozciąga się muślinowa zasłona wiecznego niedosytu i wiecznego niedokonania. Zna te granice, lecz nie potrafi tą wiedzą obronić Kopciuszka. Jest uczciwy — uczciwością ludzi słabych, których życie dopiero uczyniło mocnymi: nie roztkliwia się nad światem i nie wygłasza sentymentalnych morałów. Ma skazy, świat go poniżył i poniża, ale ma dla niego wyrozumiałość. Człowiek o zgniłej twarzy — jak pisał Bazin — jest prawdziwym stoikiem.

Bogart, czyli świadomość przeznaczeń, egzystencja w stanie czystym, nie tylko świadek rozgrywającej się tragedii. Istnieje wiedza pierwsza, elementarna, o tym, że porządek świata jest przedustawny i cokolwiek się zdarzy ma swój tor, bieg i kres. Jego „szósty zmysł" nigdy nie przerasta w strach — dla powiernika egzystencji strach nie ma racji bytu. Nigdy nie jest naprawdę straszne to, o czym się wie, że nadejdzie. Jest tylko smutny — wszyscy prorocy i przepowiadacze losów byli smutni, nie tylko w XX wieku. Jest to smutek przebaczenia: trzeba przebaczyć światu, że nie został stworzony po to, by nas uszczęśliwić. Contessa odeszła, gdyż była tylko pyłkiem, chociaż nie obarczona winą. Wina zresztą dla Bogarta jest z innego porządku. Istnieje porządek egzystencji i zewnętrzny wobec niego porządek moralny. Pojęcie winy implikuje pojęcie moralności. Rzeczywistość zaś nie zna moralności, jest totalnie od niej zautonomizowana, ponieważ kusi człowieka wszelkimi mirażami, zostawiając mu znany odwiecznie finał.

Joseph L. Mankiewicz w kiczowatym dziś filmiku nakręcił hi-

KRZYSZTOF MĘTRAK

storię bosonogiej contessy, opowiedzianą przez jej duszpasterza, reżysera Harry Dawesa. Po latach ze wszystkiego zostaje tylko Bogart: trwa jak latarnia morska ponad pokoleniami, jak twarz Fausta, w której odbija się cień nieuchronnego przeznaczenia.

Mówi

Sidney Pollack

Autor wyświetlanego niedawno na naszych ekranach filmu „Czyż nie dobija się koni?" przedstawił na tegorocznym festiwalu w Cannes western „Jeremiah Johnson" (zdjęcie 1). Bohaterem filmu jest biały człowiek (Robert Redford), który w roku 1850 porzuca cywilizację i prowadzi w górach żywot samotnego myśliwego.

— „Jeremiah Johnson" — *mówi reżyser* — to western, którego akcja rozgrywa się jeszcze przed rozpoczęciem się właściwej historii Dzikiego Zachodu. Góry Skaliste przyciągały pierwszych pionierów. Obiecywały tym surowym, twardym ludziom romantyczne, barwne przygody. Ale nawet dla tych samotniczych romantyków zetknięcie się z obowiązującymi tu surowymi, dzikimi prawami było wielkim szokiem. Tymczasem dla Indian te okolice nie miały w sobie nic niezwykłego, tak jak mieszkanie dla mieszczucha. Indianie i przyroda to była jedność. Nie jest przypadkiem, że najwięcej Indian mieszka do dziś w trzech stanach otaczających Góry Skaliste: Wyoming, Colorado i Utah. Ale sceneria tych dzikich, niedostępnych gór posłużyła mi w filmie także do stworzenia alegorii — obrazu opanowywania ziem indiańskich przez białych osadników.

Johnson porzuca cywilizację, sądząc, że znajdzie wolność. Nie uwzględnia jednak w swych rachubach praw natury i praw Indian. Wszystko, co pokazuję w tym filmie, jest oparte na autentykach; nie ma nic wspólnego z hollywoodzkimi westernami i występującymi w nich Indianami, mówiącymi bezbłędnie po angielsku. Podstawowymi dokumentami o tamtym okresie były dla mnie materiały znalezione w bibliotece Kongresu. Są to kroniki prowadzone skrupulatnie, dzień po dniu, przez ludzi, którzy żyli w Górach Skalistych. Niektóre z tych kronik są pisane fonetycznie.

Nagabują mnie często o zakończenie filmu, o to, czy rzeczywiście zawarty zostanie pokój między białym człowiekiem a Indianami. Otóż dla mnie to zakończenie jest ironiczne. Końcowy gest przypomina rycerskie pozdrowienia, wymieniane przez lotników amerykańskich i niemieckich w czasie I wojny światowej, tuż przed strąceniem jednego lub drugiego samolotu.

Mój następny film „Droga, którą kroczyliśmy" jest związany tematycznie z okresem maccarthyzmu. Ale oczywiście będzie to film fabularny, a nie dokument. Opowiem tutaj historię pewnej miłości. Trzy okresy: 1937—1938 (zwycięstwo Franco i faszyzmu), rok 1945 (początek zimnej wojny) i lata 1947—1948 (polowania na czarownice w Hollywoodzie) są nie tylko tłem akcji, ale mają też decydujący wpływ na obumieranie uczuć moich bohaterów.

1

Alegoria podboju
Robert Redford w „Jeremiah Johnson"

Premiery...

„Była kiedyś rewolucja"

Meksyk, rok 1913. Dwaj bohaterowie: ten, który wierzył w rewolucję i ten, którego niewiele obchodziła walka Pancho Villi. Pierwszy z nich musiał opuścić rodzinną Irlandię, gdzie za udział w walce wyzwoleńczej wyznaczono wysoką nagrodę za jego głowę. Nie stracił wiary w ideały, zachował wspomnienia. Na ustach miał ironiczny uśmiech, a jego kieszenie wypchane były materiałami wybuchowymi. Drugi rabował dyliżanse z pomocą swych dzieci i starego ojca. Jego marzeniem było zawładnięcie złotem przechowywanym w podziemiach banku w Mesa-Verde. Ci dwaj mężczyźni, których różni niemal wszystko, spotykają się w szeregach wojsk Pancho Villi.

Ich tragikomiczne przygody są treścią nowego filmu Sergio Leone, włoskiego reżysera, który dał początek nowemu gatunkowi filmowemu, zwanemu „spaghetti-westernem". Zwykło się ten gatunek traktować nieco pogardliwie, tymczasem twórczość Leone na to nie zasługuje. Od swego pierwszego „spaghetti-westernu" — „Za garść dolarów" aż po „Była kiedyś rewolucja", Leone nieustannie wzbogacał swój styl. Dzisiaj już nie on realizuje pastisze westernów, ale jego filmy służą jako punkt wyjścia dla licznych naśladowców.

Krytyka zachodnia nazwała film „Była kiedyś rewolucja" wspaniałą barokową operą, twierdząc, że trudno pozostać obojętnym na jej uroki. Nikt oczywiście nie ma wątpliwości, że wszystko tu zostało zaplanowane z żelazną logiką i zgodnie z regułami widowiska filmowego; nie niweczy to jednak urzeczenia widowni żywą akcją, pięknymi pejzażami (film zrealizowano w Hiszpanii, ale trudno uwierzyć, że nie jest to autentyczny Meksyk), postaciami bohaterów (Rod Steiger i James Coburn — zdjęcie 4) nie obawiających się gry na najwyższych tonach gwałtowności i melodramatu, dowcipnymi dialogami, muzyką Ennio Morricone.

4

„Dość dobrzy mężczyźni"

Jest to drugi z kolei film (zdjęcie 3) słowackiego reżysera Jozefa Režuchy. Główny bohater, Marek Orban, to człowiek impulsywny, który wszystkie porachunki z ludźmi załatwia sam, sprowadzając na swoją głowę wiele nieszczęść. Po odbyciu kary za pobicie kochanka żony długo nie może znaleźć pracy. Wreszcie trafia do wielkiej bazy samochodowej i zostaje kierowcą ciężarówki.

3

Sam wątek fabularny nie jest najciekawszy. Krytyka chwali przede wszystkim trafnie podpatrzony przez reżysera świat ludzi pracy. „Nie ma w filmie żadnych oklepanych schematów — pisze Slavo Gosenber w »Film a divadlo«. — Dotyczy to zwłaszcza charakterów głównych bohaterów, którzy — zgodnie z tytułem filmu — nie są ani nadmiernie pozytywni, ani negatywni. Po prostu: dość dobrzy mężczyźni, którzy stanowią wzajemnie rozumiejący się zespół szoferaków".

Na tle bieżącej twórczości słowackiej film Režuchy korzystnie się wyróżnia. Jest ciekawym spojrzeniem na autentyczne procesy obyczajowe i moralne, przebiegające w robotniczym środowisku.

Bardzo interesującą kreację Marka Orbana stworzył znany aktor Vlado Müller („Oskarżony").

liczby

Według raportów UNESCO w krajach zachodnich nastąpił ponowny spadek frekwencji w kinach. Statystyczny mieszkaniec USA chodzi obecnie do kina nie częściej niż siedem razy do roku, podczas gdy jeszcze przed dziesięciu laty odwiedzał kino piętnaście razy rocznie. Jeszcze rzadziej chodzą do kina mieszkańcy państw europejskich: Włoch — sześć razy w roku, Anglik — pięć, zaś Francuz, Holender, Szwed i Norweg — tylko cztery razy.

Kto, co, gdzie?

BELFAST. W Irlandii Północnej przebywa francuski reżyser Marcel Ophüls, który pragnie tu nakręcić dokument o walkach katolickiej ludności przeciwko Anglikom.

5

PRAGA. Jana Brejchova (zdjęcie 5) i Jan Tříska wystąpią w głównych rolach komedii „Golemka" Jarosława Balika. Akcja rozgrywa się w latach dwudziestych, w środowisku wynalazców opanowanych manią urzeczywistniania najbardziej fantastycznych pomysłów wynalazczych.

LONDYN. Harold Pinter rozpoczął pracę nad scenariuszem filmu „W poszukiwaniu straconego czasu" według Prousta. Adaptację tego cyklu powieściowego nakręci, jak wiadomo, nie Luchino Visconti, lecz Joseph Losey.

RIO DE JANEIRO. Sędziwy Alberto Cavalcanti, mimo ukończonych siedemdziesięciu pięciu lat, nie zamierza rezygnować z pracy w filmie. Po długiej bezczynności udaje się do Europy, gdzie nakręci we wspólnej produkcji francusko-niemieckiej (NRD) film „Król gór", będący adaptacją powieści Edmonda Abouta.

PARYŻ. Jean-Louis Trintignant debiutuje jako reżyser filmem „Tak bar-

› wypełniony dzień". Znany jest ; odtwórca roli głównej: Jacques filho. Z kolei Trintignant wystąpi komedii „Ptaki w nocy" Jean-ançois Adama, jako lekarz podej-any o popełnienie morderstwa z zdrości.

›WY JORK. Hal B. Wallis — po kcesie „Ojca chrzestnego" z Mario-m Brando w roli głównej — przy-towuje następny dramat ze środo-ska gangsterów, zatytułowany „Don : żyje". Udział wezmą: Glenda ckson (zdjęcie 2) i Peter Finch.

Na planie

Mistrz i Małgorzata" etrovića

Zainteresowanie filmowców twór-ością radzieckiego pisarza Michaiła ułhakowa (1891—1940) nie słabnie. Po ımie Ałowa i Naumowa „Ucieczka" raz adaptacji fragmentu „Mistrza i ałgorzaty" („Piłat i inni") przez ndrzeja Wajdę, do powieści tej pow-›cił ostatnio jugosłowiański reżyser leksander Petrović („Spotkałem na-et szczęśliwych Cyganów"). Zdjęcia ›stały nakręcone w Jugosławii i we Włoszech. Niebawem odbędzie się pre-niera filmu.

— Starałem się być wierny nie ty-: fabule „Mistrza i Małgorzaty", co uchowi powieści — mówi reżyser. — Zainteresował mnie zwłaszcza motyw stosunku władzy i wolności jednostki. Bohaterem filmu nie jest autor powieści, lecz komediopisarz. Akcja rozpoczyna się od próby generalnej jego sztuki. W twórczości Bułhakowa rzeczywistość nieustannie przeplata się z fantazją i wprawdzie filmowe poczucie realizmu zdarzeń i postaci zmusiło mnie do pewnych uproszczeń, sądzę jednak, że zyskały na tym emocjonalne walory adaptacji.

Tytułowe role w „Mistrzu i Małgorzacie" odtwarzają Ugo Tognazzi i Mimsy Farmer. W postać Demona wcielił się francuski aktor Alain Cuny, pozostałe role powierzono Jugosłowianom.

Rozalia i dwaj mężczyźni

Claude Sautet realizuje film „Cezar i Rozalia". Rolę Rozalii odtwarza Romy Schneider, Cezarem jest Yves Montand. Drugiego mężczyznę, zakochanego w Rozalii, Davida, gra Samy Frey.

Cezar i David to charaktery diametralnie różne. Pierwszy jest człowiekiem silnym i gwałtownym. Zazdrosny o Rozalię wyładowuje swą pasję na otoczeniu, niszcząc wszystko dookoła. Natomiast delikatny David stara się unikać wszelkich starć. Zadowala się tym, co Rozalia sama zechce mu ofiarować. Film, wbrew pozorom, nie będzie ani studium psychologicznym, ani historią miłosnego trójkąta. Scenariusz pióra Jean-Loup Dabadie zapowiada utwór o zacięciu komediowym, nie pozbawiony nawet sentymentalnego tonu.

Ciekawostki

Kobiecy Hamlet

Angielska aktorka Tracey Crips, która z powodzeniem wystąpiła już w kilku filmach w rolach młodych mężczyzn, podpisała kontrakt na tytułową rolę w nowej filmowej wersji Szekspirowskiego „Hamleta". Reżyserować ma Laurence Olivier, który nakręcił już raz „Hamleta" w roku 1948 i grał tam także rolę duńskiego królewicza.

Hamlet grany przez kobietę ma swe tradycje nie tylko na scenie. W pierwszym „Hamlecie" w historii kina, zrealizowanym w roku 1900 przez Francuza Clémenta Maurice, wystąpiła sławna Sara Bernhardt, zaś w niemieckim „Hamlecie" reżyserii Svenda Gade (1920) zagrała Asta Nielsen.

Moda na Napoleona

Napoleon Bonaparte staje się ostatnio modnym bohaterem filmowym. Pojawił się na ekranach w trzech filmach: „Waterloo" Siergieja Bondarczuka, jugosłowiańsko-amerykańskim „Orzeł w klatce" oraz w nowej wersji głośnego przed laty filmu Abla Gance'a „Napoleon". Wkrótce Bonaparte będzie bohaterem dwóch następnych filmów: angielskiego „Generała u stóp piramid" i hiszpańskiego „Najeźdźcy". Zaś producenci zachodnioniemieccy i włoscy planują realizację wspólnego filmu, w którym Napoleon będzie młodym oficerem artylerii.

Kronika

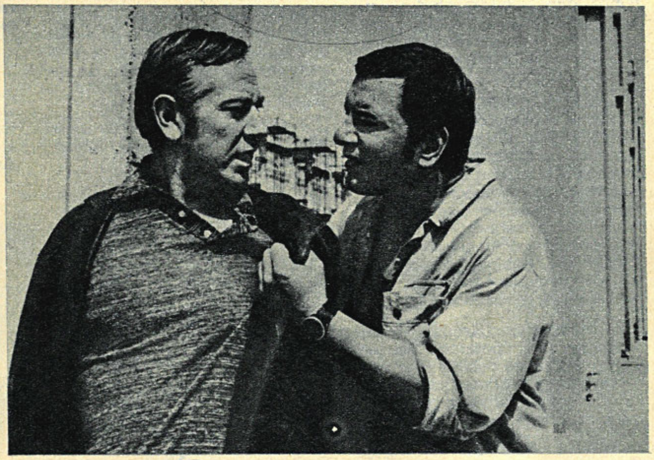
Festiwal filmów czeskich i słowackich

W Pilznie odbył się doroczny festiwal filmów czeskich i słowackich. Pierwszą nagrodę zdobył słowacki reżyser Jozef Režucha za film „Dość dobrzy mężczyźni" (piszemy o nim obszerniej w rubryce „Premiery"). Drugą nagrodę przyznano filmowi „Gdybym miał karabin" Stefana Uhera, a trzecią — filmowi „Pięciu mężczyzn i jedno serce" Jana Matejovsky'ego. Nagrodę aktorską uzyskał Frantisek Vicena za rolę rewolucjonisty Jana Žiki w „Kluczu" Vladimira Cecha.

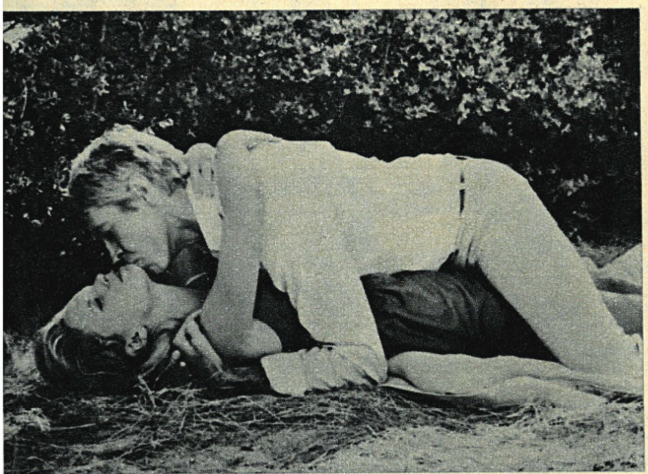
Zgon Dana Blockera

W Hollywoodzie zmarł w wieku 45 lat Dan Blocker, popularny odtwórca roli Hossa w „Bonanzie".

2 *Dramat gangsterski*
Glenda Jackson



3 *Dramat obyczajowy*
„Dość dobrzy mężczyźni"



4 *Melodramatyczna gwałtowność*
James Coburn i Lee Remick

5 *Fantazyjny pastisz*
Jana Brejchova

ZEMSTA ZA ŻYCIORYS

REPORTAŻ Z REALIZACJI „SPRAWY MALISZÓW"

Grzegorz Królikiewicz przystąpił do realizacji swego pierwszego filmu fabularnego. Sam napisał scenariusz „Sprawy Maliszów". Autor-debiutant nie jest jednak „człowiekiem nowym" w kinematografii: realizował filmy krótkometrażowe w „Czołówce" i w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, reżyserował widowiska i filmy telewizyjne. Należał do grupy młodych filmowców, którzy usiłowali stworzyć Studio Prób — warsztat dla absolwentów szkoły filmowej i zdolnych twórców innych dyscyplin, nie podporządkowany mechanizmom kinematografii zawodowej, mający służyć krystalizacji pomysłów tematycznych i formalnych. Królikiewicz był jednym z młodych, którzy podczas ubiegłorocznych festiwali krakowskich potrafili stworzyć wyższą temperaturę publicznych dyskusji; ich wystąpienia cechował ton czasem nawet bezwzględny, z samego założenia pozbawiony gładkości i układności.

Królikiewicz jest jednym z tych młodych filmowców, którzy — pewni swych słusznych praw — wchodzą do kinematografii trochę przebojem. Zamiast ukłonów i uśmiechów, kierowanych w stronę starszych kolegów, od których wiele w ich karierze zależy, stosują taktykę odcinania się od poprzedników, taktykę niepogodzenia z sytuacją zastaną, podkreślania własnej odmienności.

Z Grzegorzem Królikiewiczem współpracuje operator Bogdan Dziworski, także debiutant w pełnometrażowym filmie fabularnym, autor zdjęć i realizator wielu filmów krótkometrażowych.

„Sprawa Maliszów" odwołuje się w warstwie zdarzeniowej do sytuacji autentycznej z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Dwoje ludzi — małżeństwo — w poczuciu pełnej niemożności znalezienia swego miejsca w społeczeństwie, popełnia zbrodnię. Scenariusz Królikiewicza, interesujący jako propozycja filmowa, nie zatrzymuje się tylko na warstwie kryminalnej opowiadanej sprawy; sięga do socjologicznych, kulturowych i psychologicznych korzeni sytuacji.

Oglądam materiały jednej z ważnych, nakręconych już scen: moment poznania bohaterów.

Jakaś melina, odrażająca zabawa lumpów. Dwoje ludzi trochę na uboczu; czują się tu źle, obco, wewnętrznie należą do innego świata.

Ona — mieszczanka, spauperyzowana, odtrącona przez świat, do którego niegdyś należała.

On — proletariusz z ambicjami, z jakimiś artystycznymi talentami, których nie potrafi sprzedać w taki sposób, by przedrzeć się do świata kultury wyrafinowanej, lepszej.

Gdyby spotkali się w innej sytuacji, w innych okolicznościach, byłoby jasne, że są nic dla siebie. Poznali się jednak w poczuciu tak wielkiej samotności, że wydało się obojgu, iż mogą się połączyć.

„Podeszwy ich butów. Jej bucikі mają ścięte obcasy, a pomiędzy obcasami i zelówkami, w zagłębieniach, przylepione są pokwitowania z lombardu. W podeszwach jego butów są dziury na wylot — wyściółki są z gazety zrobione, można nawet odczytać datę, z jakiej pochodzi gazeta: drugi czerwca 1933.

W tych butach — oboje klęczą. Klęczą przed ołtarzem.

Biorą ślub w kościele Mariackim.

Po wyjściu z kościoła, na Rynku, roześmiany Malisz płoszy stadko gołębi. Jego żona kupuje ze straganu groch. Sypie ziarnka na głowę i ramiona męża, lekko uśmiechnięta.

A stado gołębi spada na głowę Malisza, na ramiona, na dłonie i wyjada pokarm".

„Sprawa Maliszów" ma ukazać świat emocji, które doprowadzają do zbrodni i które chcą potem stworzyć sobie azyl niewinności. Reżyser pragnie, by jego film stopniowo wygaszał swe emocjonalne oddziaływanie na widza, a potęgował oddziaływanie dyskursywne — na świat jego myśli.

Prawda filmu o Maliszach ma różnić się od prawdy prawniczej i od prawdy legendy. Według reżysera nie są to ani bezlitośni zbrodniarze, ani płomienni kochankowie, zmuszeni do tego czynu przez zły świat. Nie będzie to kolejna wersja filmu o miłości, raczej film o emocjach, które prowadzą do zbrodni. Obcość, poniżenie, jakie wkrada się w stosunki pomiędzy Maliszami, osiągają taki wymiar, że musi dojść do samobójstwa albo zabójstwa.

— **W filmie** — mówi Królikiewicz — **jest scena nieudanego samobójstwa. Malisz chciałby udowodnić żonie, że stać go na ten czyn, ale w rzeczywistości jest za zdrowy psychicznie, żeby odebrać sobie życie.**

— Debiutuje pan utworem na pozór dość dalekim od tego, co może interesować młodego człowieka lat siedemdziesiątych. To już historia: ci ludzie, warunki, które ich do tego czynu doprowadziły...

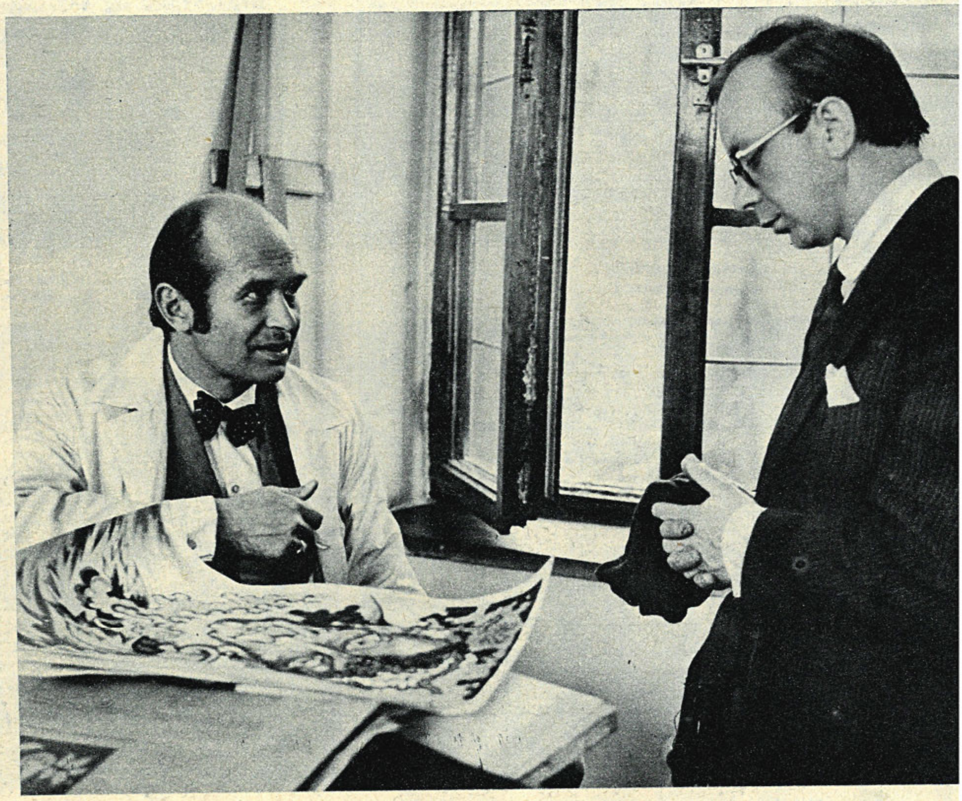
— Kiedyś, jeszcze podczas studiów prawniczych, doszedłem do przemyśleń, które chciałbym zawrzeć w tym filmie. W „Sprawie Maliszów" można znaleźć dwie uzupełniające się kategorie: film przeciwko zabijaniu, ale też i przeciwko karze śmierci. To był pierwszy powód realizacji. Ten film, nakręcony wcześniej, byłby prawdopodobnie także utworem o miłości. Dziś interesuje mnie bardziej inna sprawa: godności osobistej. W chwilach wielkiego zamętu ta kategoria jest — jak sądzę — uczuciem dominującym w człowieku. W postaci Malisza zawarty jest skrót perypetii człowieka, który chce dostać się „piętro wyżej".

Widzę w Maliszu prekursora awansu społecznego, człowieka, któremu w tamtym świecie, w tamtych warunkach nie udało się przedarcie do świata wartości uznawanych. Są całe rejony świata parcianego, obrzydliwego, wstydliwego, nie do wyrażenia. Obiektywnie opisywany — staje się naturalistyczny; można w nim jednak znaleźć nowe, niedostrzegane wartości. Nie interesują mnie sytuacje ze świata kultury samowystarczalnej, ani też mały realizm opisujący przedmieścia. Najciekawsza wydaje mi się sytuacja człowieka „z przeciągu kulturowego", pełna dramatyzmu. Jest w tym problem kultury plebejskiej, charakteryzującej się sprzeciwem wobec wartości zastanych, zarazem jednak pragnącej wspiąć się do tych wartości.

Myślę, że nie jest aż tak wielką sztuką zrobić film ciekawy formalnie. Chyba najtrudniej osiągnąć napięcie, rytm, właściwe rozłożenie akcentów. Zrobić film niby partyturę rytmów.

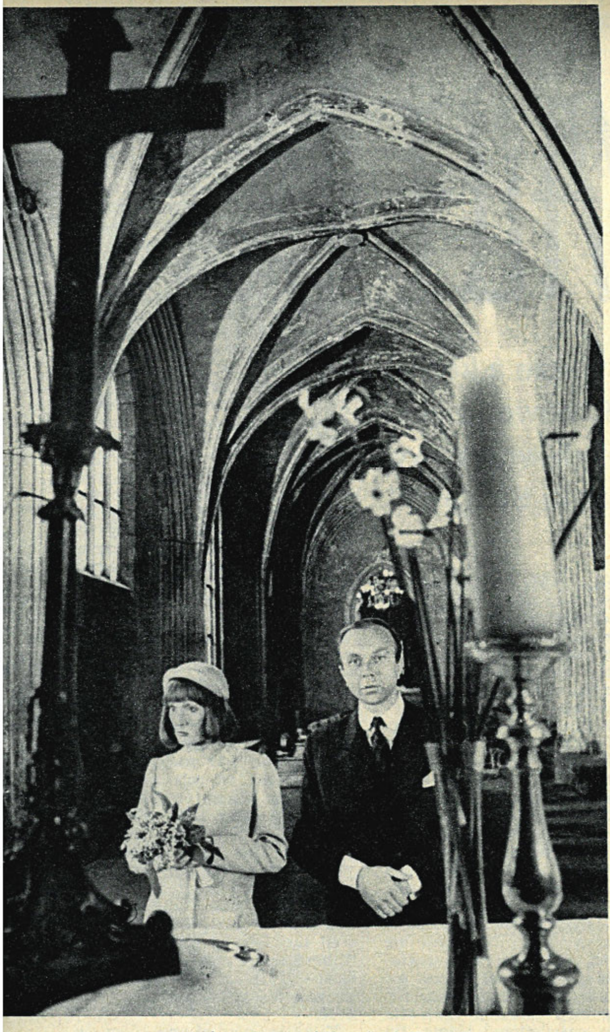
ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

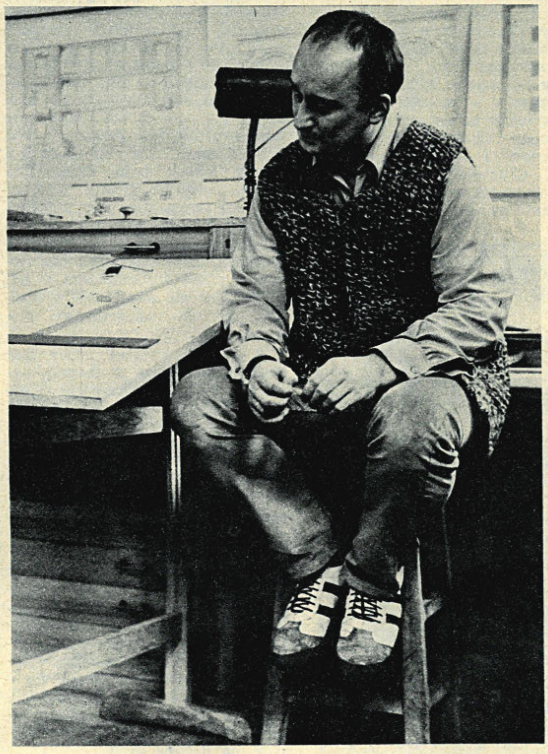


Franciszek Trzeciak (z prawej) i Janusz Sykutera

● ZORBA JAKO DIONISOS ● PEJZAŻ MITU ● STAROŻYTNOŚĆ PRZESŁODZONA ● PASOLINI, GODARD I LANG ●



Anna Borowa i Franciszek Trzeciak



Reż. Grzegorz Królikiewicz

WTOREK

„Greka Zorbę" Cacoyannisa pokazała nam nie tak dawno telewizja. Ten film budzi skojarzenia ze starożytną Grecją, chociaż jego akcja dzieje się współcześnie. Zorba przypomina mi Dionisosa, (pisałem o tym kiedyś z okazji premiery filmu). Dionisos, tak samo jak Zorba, najpierw przebywał z dala od Grecji, a po powrocie, jak on, otaczał się podejrzanym towarzystwem. Lubił muzykę, taniec i śpiew. I, jak Zorba, był kochliwy i sprośny.

Oczywiście te analogie nikogo nie obowiązują. Albo piękna wdowa, którą gra Irena Papas. To Artemida. Dziewicza bogini. Wdowie towarzyszy koza, jak Artemidzie łania. Strzałom bogini przypisywano nagłe zgony. To także się zgadza.

Kreta u Cacoyannisa. Kamieniste, jałowe pagórki, ubogi lasek wokół klasztoru, źródło, którego wodę Zorba „zamienia" w wino, ku zachwytowi braciszków. Sceneria greckich legend, poezji pasterskiej. Tu też gdzieś Dedal budował labirynt, tu stały pałace króla Midasa; z tych brzegów odleciał Dedal na przyprawionych skrzydłach; w morzu, którym w wietrzny dzień przeprawiali się Basil z Zorbą, zginął Ikar.

ŚRODA

W żadnej sztuce, poza kinem, nie można przywołać autentycznych miejsc. I nie jest ważne, czy grób Agamemnona, na którym Elektra w „Elektrze" Cacoyannisa opłakuje ojca, jest prawdziwym grobem bohatera spod Troi. Ale wokół tego miejsca, wokół pałacu królewskiego w Mykenach, wyrosła w mitologii greckiej opowieść o zabójstwie króla i strasznej pomście jego dzieci. Współcześni aktorzy w „Elektrze" grają w tym pejzażu niby w naczyniu, w którym został wyhodowany mit.

CZWARTEK

Krytyka ma negatywny stosunek do „Wojny Trojańskiej", „Heleny Trojańskiej", innych podobnych filmów, zarzucając, że starożytność w nich jest przesłodzona, za bogata i za pyszna. Owszem, jest taka. W rzeczywistości wyglądała prędzej jak w „Greku Zorbie": spieczona ziemia, skromne chałupki, ludzie odziani w baranie skóry. A przynajmniej jak w „Królu Edypie" Pasoliniego, gdzie królową wożono na taczkach. Inaczej prezentuje się w legendzie. Ale jak w „supergigantach" właśnie. Oto fragment uczty bogów z „Mitologii" Parandowskiego: „Kiedy już wszyscy mieli do syta jadła i napoju, wstawał Apollon i, otoczony orszakiem dziewięciu muz, śpiewał wraz z nimi pieśni cudne i grał na harfie. Radowały się serca bogów w milczeniu szczęśliwym. Charyty, dziewice o białych stopach, ubrane w kwiaty, wiodły tańce wymyślne, wziąwszy się za ręce. A gdy już rydwan słońca przejechał oznaczony bieg dzienny, wszyscy rozchodzili się do domów na spoczynek. Budziła ich nazajutrz Eos, różanopalca bogini jutrzenki".

CZWARTEK

Pięknymi filmami o starożytności są „Król Edyp" i „Medea" Pasoliniego. Nie dlatego, że tamte miejsca, niebo, powietrze znalazły się w nich (przeciwnie: plenery „Króla Edypa" powstały w Afryce północnej, a Kolchida z „Medei", w Turcji), ale dlatego, że reżyser potrafił zrekonstruować starożytność. Rekonstruował ją na ziemiach, gdzie jeszcze zachowało się coś z podobnej cywilizacji. Ojciec Medei, Ajetes, mieszka w pieczarze jak zbójnik górski. Pałac rodziców Edypa jest ulepiony z gliny. Lepianki to Teby. Wiejska obyczajowość. Ludzie chodzą w słomianych kapeluszach. Wyrocznia delficka wygląda jak jarmark. I dopiero wśród tego, wokół tego, Pasolini buduje religię, kulturę, literaturę. Stylizuje chłopskie stroje, tworzy kukły bajecznych zjaw, dynie nakłada na głowy kapłanów. Na ziemię nanosi folklor i obrzęd. Mit okrywa nagą codzienność. Bo tak się przechowało to w ludzkiej pamięci.

PIĄTEK

W „Medei" Pasoliniego pojawia się centaur Chiron, wychowawca argonauty Jazona, i ględzi za wiele. Przez postać tego nauczyciela o dość nowoczesnej i sceptycznej filozofii Pasolini chciał obraz antyku przybliżyć do nas. Wyszło niedobrze, gdyż dydaktycznie. Anachronizmy lubi współczesna sztuka, ale wymagają one ostrożności. W powieści Updike'a, „Centaur", którą często wspominam, też jest Chiron. Ten półbóg, istota obdarzona nieśmiertelnością, nie mogąc znieść cierpień od rany zadanej mu zatrutą strzałą, prosił niebo o łaskę śmierci. U Updike'a są dwa niezależne od siebie wątki: Chiron i nauczyciel gimnazjalny, niejaki Caldwell, ugodzony przez uczniów strzałą w kostkę. Owe wątki się ze sobą przeplatają, zabarwiając się nawzajem, nigdzie nie domknięte, luźne i „otwarte", dyskretnie przywołują tamten czas.

U Godarda w „Pogardzie" jest współczesne małżeństwo, mąż i nie bardzo wierna żona. Jest gach. W pobliżu Fritz Lang kręci film o Odyseuszu. Rzecz dzieje się we Włoszech. A na niebie, które kiedyś zapełniali nieśmiertelni, ukazują się od czasu do czasu ich wizerunki z papier-maché. Rekwizyty z kręconej właśnie „Odysei"? Wolałbym nie. Wolałbym, żeby po prostu były wolne i niczyje.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

KAMERA w WALCE

W wojnie wietnamskiej uczestniczą także żołnierze z kamerami w rękach. Oto opowieść anonimowego filmowca z szeregów armii wyzwoleńczej, opublikowana niedawno w wychodzącym w Hanoi piśmie „South Viet Nam in Struggle".

Byłem jednym spośród dwudziestu towarzyszy, których Front Wyzwolenia Narodowego Wietnamu Południowego skierował na początku roku 1962 do nowo powstałej szkoły filmowej. Słowo: szkoła brzmi tutaj zbyt szumnie, ale byliśmy wówczas przekonani, że czekają nas wygodne pomieszczenia, sprawny, nowoczesny sprzęt i kadra wysoko kwalifikowanych specjalistów, którzy szybko wykształcą nas na znakomitych reżyserów i operatorów. W naszej grupie znaleźli się ludzie z zawodów artystycznych: plastycy, pisarze, muzycy, było także kilku dziennikarzy i — oczywiście — żołnierze; zresztą każdy z nas nosił już broń i brał udział w walkach. Bardzo przejęci okazanym nam zaufaniem — mieliśmy przecież stanowić zalążek przyszłej kinematografii wyzwolonego kraju — udaliśmy się wraz z kilku przewodnikami w drogę, trwającą kilka dni. Były to tereny ogarnięte wojną, kluczyliśmy więc z dala od większych ośrodków, wędrując poprzez bagniska, góry i dżunglę.

„Szkoła filmowa" okazała się także niczym innym, jak kawałkiem gęstej dżungli. Oczekiwali tu wykładowcy: Nguyen Hien i Bui Kinh Lang alias Sau Lang. Powiedzieli nam, że wszystko — począwszy od wyposażenia, a skończywszy na programie nauczania — musimy sobie wypracować sami, bez niczyjej pomocy. Następnego dnia przystąpiliśmy do pracy: uzbrojeni w noże i maczety, poczęliśmy karczować dżunglę i gromadzić budulec do budowy szkoły. Nasi wykładowcy także się nie oszczędzali. Należało zapewnić sobie minimum wyżywienia, część ziemi wydzieliliśmy więc na uprawy, sadząc słodkie ziemniaki i maniok. Założyliśmy małą hodowlę trzody chlewnej i ptactwa domowego.

Aby nie tracić cennego czasu, w dzień kontynuowaliśmy budowę, a wieczorami słuchaliśmy pierwszych lekcji. W zamaskowanej bambusowymi krzewami ziemiance, przy wątłym świetle lampy naftowej, poznawaliśmy podstawy estetyki, ważniejsze teorie literackie, historię sztuki filmowej. Z czasem do wykładów włączył się Nguyen Hien, który uczył nas teoretycznych i praktycznych zasad roboty filmowej. Mniej więcej w tym okresie rozpoczęła się interwencja amerykańska na dużą skalę. Dzień i noc słychać było dudnienie artylerii, lotnictwo USA rzucało na dżunglę bomby napalmowe i chemikalia. Trzeba było nieraz przerywać zajęcia i zajmować stanowiska bojowe. Praca posuwała się jednak szybko naprzód. Wkrótce zbudowaliśmy pomieszczenia mieszkalne, pokoje lekcyjne, a także salę projekcyjną i laboratorium. Gospodarstwo rolne poczęło dawać pierwsze plony. Tak minęły pierwsze miesiące.

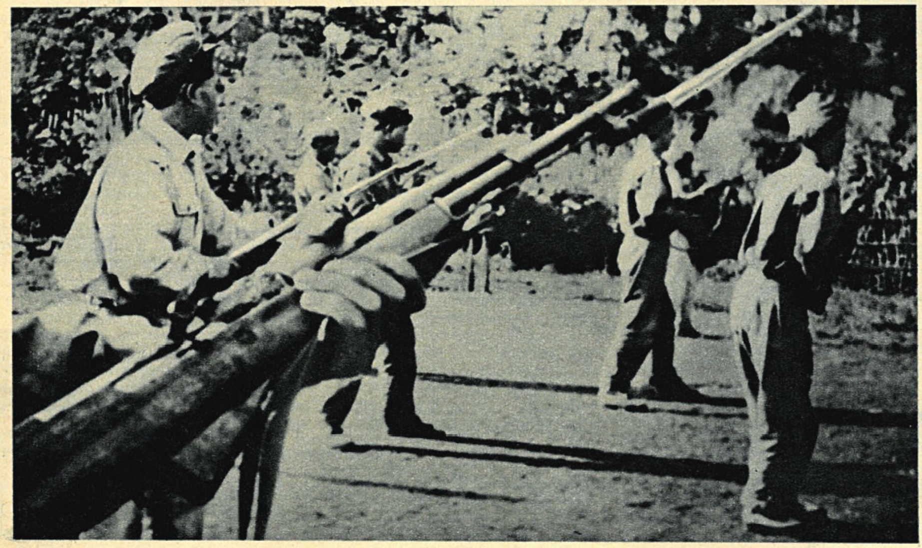
Po kursie teoretycznym przyszła kolej na zajęcia techniczne. Z początku mieliśmy tylko jedną, mocno zdezelowaną, kamerę typu Bell-Howell, którą nasi partyzanci zdobyli w potyczce z Amerykanami. Taśma filmowa była dosłownie na wagę złota: zaopatrywaliśmy się w nią poprzez łączników, którzy — pokonując rozliczne trudności — docierali na tereny okupowane przez wroga. Ćwiczyliśmy ujęcia z pustą kamerą, tak jak dawniej uczyliśmy się strzelać bez amunicji. Dopiero po dojściu do pewnej wprawy w posługiwaniu się sprzętem, pozwolono nam zakładać taśmę, nie więcej jednak niż dwa metry na jedno ćwiczenie. Kolejny etap edukacji stanowiła obróbka naświetlonej taśmy. Do tego celu służyło drewniane korytko i zaopatrzone w rączkę również drewniane koło, na które nawijaliśmy filmy. Sporo się przy tym namęczyliśmy, ale nic nie byłoby w stanie oddać naszego zadowolenia w momencie, kiedy zobaczyliśmy na ekranie pierwsze nakręcone samodzielnie ujęcia. Dyskusjom i sporom nie było końca. Omawialiśmy z zapałem każdy szczegół, tak jakby chodziło o autentyczne dzieła sztuki.

Nauka w dżungli trwała rok. Nadszedł wreszcie czas, by spożytkować zdobyte umiejętności i wesprzeć z kamerą w ręku braci walczących z amerykańską agresją. Przed wyruszeniem na front nadesłano nam z Północy nowiutkie kamery Bayarda i kilkanaście skrzyń z taśmą. Zdawaliśmy sobie sprawę, jak ciężko było dostarczyć ten ekwipunek, ile krwi i potu przelano podczas transportu na bombarowanych bezustannie drogach zaopatrzeniowych. Żaden z nas nie powiedział słowa, wiedzieliśmy jednak, że musimy teraz dać z siebie wszystko, aby spłacić zaciągnięty dług.

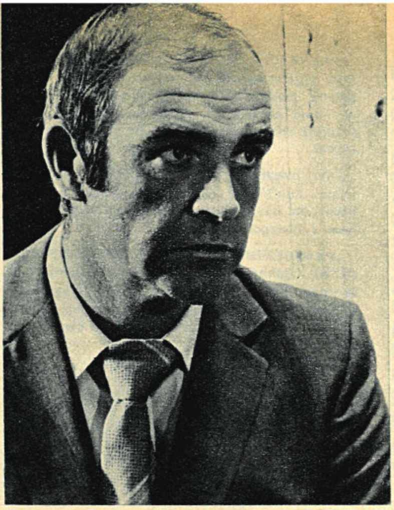
Wraz z Tran Congiem i Truong Chinh postanowiliśmy przedrzeć się do oddziałów partyzanckich, operujących w pobliżu miast i tzw. wiosek strategicznych. Sypiące się bomby nie były wcale największą przeszkodą. Można sobie wyobrazić, jaką sensację wzbudzali wśród miejscowej ludności partyzanci z filmowym ekwipunkiem; należało zachować sporo cierpliwości, aby wyjaśnić wieśniakom, że nie możemy filmować byle czego i że naszym celem jest utrwalenie na taśmie działań bojowych. Wkrótce nawiązaliśmy dobre stosunki z mieszkańcami, którzy oddawali nam wiele cennych usług. Dziewczęta, na przykład, prowadziły nas nocami pod punkty nieprzyjacielskiego oporu, informując szczegółowo o rozmieszczeniu stanowisk ogniowych, które następnie — już za dnia — filmowaliśmy z ukrycia. Niekiedy znajomi chłopi występowali w roli reżyserów. Pamiętam starego wieśniaka z wioski H., który namówił nas do nakręcenia krótkiego filmu o wilczych dołach, jakie wykopał w swym ogrodzie, aby zabezpieczyć się przed niepożądanymi odwiedzinami amerykańskich żołnierzy. Pustoszyli mu sad, zrywali niedojrzałe jeszcze owoce. Sfilmujcie to chłopcy — powiedział — i pokażcie wrogom, niech się nauczą szanować cudzą własność.

Kilka lat później znalazłem się w ekipie Pham Khaca. Był to doświadczony operator, który realizował samodzielnie dłuższe filmy. Po to, by nakręcić film „Opowieść o życiu Alt Tu", zapuścił się daleko w głąb okupowanych ziem, zależało mu bowiem na ujęciu grobu, w którym spoczywa nasz rewolucyjny poeta Nguyen Din Chieu. Ale specjalnością Pham Khaca było filmowanie bitew. Towarzyszyliśmy więc zazwyczaj formacjom partyzanckim w ich akcjach bojowych, sami często biorąc czynny udział w walkach. Żołnierze znali nas dobrze i przed wyruszeniem w bój prosili, by nie zapomnieć sfilmować ich w najgorętszych momentach.

W okresie słynnej bitwy pod Binh Gia byliśmy w marszu siedem dni i nocy. Wreszcie udało się zaskoczyć przeciwnika na jednej z dróg; przejeżdżały tędy silne konwoje, złożone z opancerzonych pojazdów i czołgów. Kiedy wyskoczyliśmy z ukrycia, Pham Khac krzyknął, żeby rozwinąć sztandar FWN i zaczął kręcić ujęcie za ujęciem. Niespodziewanie został zaatakowany przez nieprzyjacielski czołg; nie tracąc zimnej krwi, skoczył na maszynę, zastrzelił jednego z członków załogi i po chwili utrwalił na taśmie zniszczenie amerykańskiego kolosa. Po kilku godzinach cały konwój został rozbity, a wielu wrogów dostało się do niewoli. Powstał wtedy duży fragment głośnego później filmu „Zwycięstwo na drodze nr 2".



Opr. pel



Podstarzały Bond
Sean Connery

Co słychać w kinematografii brytyjskiej? Czy Anglikom udało się znaleźć wspólny język z TV, odkryć nowe rejony tematyczne?

Co warto filmować?

Nie trzeba było ostatniego festiwalu w Cannes, by przekonać się, że francuska produkcja filmowa znajduje się od pewnego czasu w impasie, i to zarówno pod względem artystycznym, jak i komercjalnym. Jest to coraz wyraźniej widoczne także w Anglii. Tutejsi producenci pozyskują kolejno zagranicznych partnerów współpracujących dotychczas z Francją, przede wszystkim Włochów. Filmowa oś Paryż — Rzym, uchodząca długie lata za wzór międzynarodowej współpracy, wyraźnie się nadłamała. Coraz częściej za to pojawia się relacja Rzym — Londyn. Kontakty z Londynem są o tyle korzystniejsze dla producentów z kontynentu europejskiego, że poprzez rynek anglosaski umożliwiają wyjście na olbrzymi rynek amerykański. Wiedzą o tym od dawna takie tuzy włoskiego kina, jak Ponti czy De Laurentiis, ale dziś już nawet

Korespondencja z Londynu

autorskie filmy Pasoliniego korzystają z dogodnego eksportowego pomostu, jakim jest wyspa brytyjska. Z drugiej zaś strony producenci i dystrybutorzy amerykańscy penetrują Europę właśnie poprzez Londyn i ilość wzajemnych współprodukcji zwiększyła się w tym roku bardzo znacznie.

Jednocześnie produkcja brytyjska wciąż próbuje znaleźć najdogodniejszy modus vivendi z telewizją. Wspominałem niedawno o pojawieniu się teorii, że kinematografia powinna wykorzystywać szklany ekran jako narzędzie sondażu upodobań, mód i kierunków tematycznych. Dziś coraz więcej filmowców skłonnych jest uważać programy filmowe w telewizji za swoisty zwiastun programów kinowych. I tak sukces znanego serialu „Sześć żon Henryka VIII" zachęcił do podjęcia produkcji kostiumowego super-giganta na ten sam temat. Rekordy kasowe bije film „Steptoe i syn", poczęty również z telewizyjnego serialu. Temat nie wyróżnia się niczym szczególnym; chodzi o dobrze znany z literatury wątek wzajemnych stosunków ojca i syna, nacechowanych na przemian miłością, nienawiścią i przyjaźnią. Bohaterowie pochodzą z ludu, zajmują się handlem starzyzną, a sytuacje i dialogi są tak soczyste i autentycznie związane ze środowiskiem, że niektórzy krytycy skłonni są przypisywać im rangę szekspirowską.

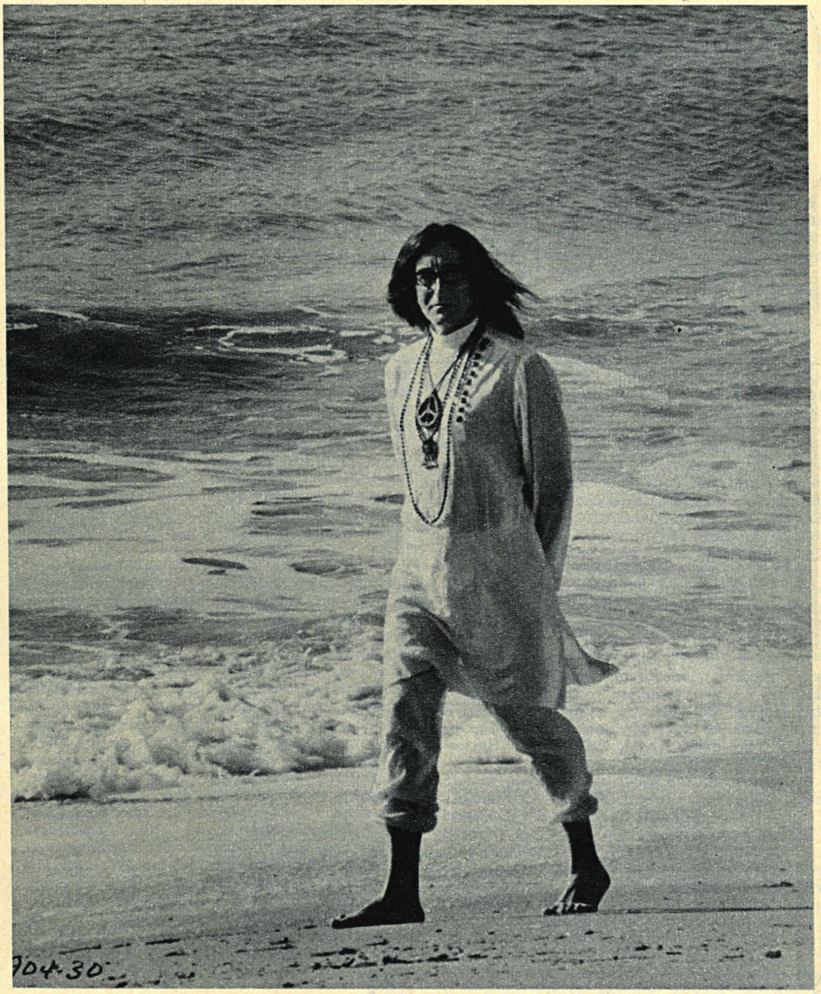
Także inni producenci poszukują specyficznie brytyjskiego folkloru, sięgając po utwory sprawdzone już na półkach księgarskich, w radiu, telewizji czy na scenie. Zaliczyli oni ostatnio do autorów tej kategorii zmarłego przed dziesięciu laty poetę i prozaika, Dylana Thomasa. W jego twórczości walijski folklor przeplata się z surrealizmem, Freud — z Biblią. Wszystko to razem dobrze koresponduje z romantycznymi ciągotami współczesnego kina, zmęczonego już nieco seksem i gwałtem. Adaptacja filmowa słuchowiska radiowego Thomasa „Pod mlecznym lasem" (znanego już także w wersji scenicznej i telewizyjnej) cieszy się tu od wielu miesięcy dużym powodzeniem, tym bardziej, że wytwórni Ranka udało się pozyskać do głównych ról Elizabeth Taylor, Richarda Burtona i Petera O'Toole.

Powtarzają się na ekranie wielkie postacie historyczne. Ich indeks wyczerpuje się coraz bardziej, więc producenci sięgają już po sławne sylwetki naszego stulecia. Po Mikołaju II, Trockim i Churchillu, przypomniano sobie znów Hitlera. I znów zrekonstruowane zostaną jego ostatnie dni w podziemiach berlińskiej kancelarii Rzeszy, a główną rolę odtworzy Alec Guinness. Po wznowieniu Chaplinowskiego „Dyktatora" Hitler uznany został za postać tak atrakcyjną, że ma powstać nowa komedia na jego temat, z Peterem Sellersem w roli głównej. Pomysł fabuły polega na tym, że Hitler żyje, ma dziś 90 lat i cieszy się swym potomkiem, którego również gra Sellers.

Tymczasem niezniszczalny James Bond — Sean Connery, który odniósł nowy sukces kasowy filmem „Diamenty są wieczne", zaczyna być aktywny nie tylko jako aktor. Z biegiem lat czupryna mocno mu się przerzedziła; chce teraz spróbować szczęścia jako producent. Jego własna firma Tantallon Films przeniosła na ekran Czechowowską „Czajkę" w reżyserii Sidneya Lumeta, z Trevorem Howardem, Vivien Merchant i Ianem Bannenem w rolach głównych. A więc jeszcze jeden przykład filmowania tematów „sprawdzonych", i to bardzo wszechstronnie. W tej dziedzinie nawet James Bond boi się ryzyka.

W jednym z londyńskich teatrów wystawiono musical oparty na powieści Margaret Mitchell „Przeminęło z wiatrem". Muzycznie spektakl jest raczej ubogi, rytm nadają mu nie partie wokalne, lecz choreograficzne, zaś głównymi atrakcjami pozostały te epizody, które zapamiętaliśmy z adaptacji ekranowej: scena balu na plantacji, utrzymana w tonacji pomarańczowofioletowej, stara lokomotywa wjeżdżająca na scenę w kłębach pary, epizody wojenne, płonąca Atlanta, przez którą przedziera się Scarlet w powozie zaprzężonym w prawdziwe konie itp. Scarlet grana jest z temperamentem przez June Ritchie, poza tym w obsadzie brak znanych nazwisk. Całość, utrzymana w stylu staromodnych broadwayowskich musicalów, drażni nadmiarem sentymentalizmu i nie dorównuje „Skrzypkowi na dachu", nie mówiąc już o „West Side Story" czy „Hair".

STEVE ALLEN



Komiczny Hitler
Peter Sellers

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

11 CZERWCA 1922

PRAWDZIWY DRAMAT

Premiera „Nanuka“ odbyła się w nowojorskim kinie „Roxy“ dnia 11 czerwca 1922 roku. Ale wielka przygoda, której końcowym rezultatem było powstanie rewelacyjnego i przełomowego filmu, rozpoczęła się o dwanaście lat wcześniej, w sierpniu 1910 roku. Wtedy to współwłaściciel i dyrektor kanadyjskiej firmy Mackenzie and Man z Toronto, Sir William Mackenzie, zdecydował się wysłać dwudziestosześcioletniego Roberta Flaherty'ego z misją zbadania przypuszczalnych złóż rudy żelaznej na wyspach archipelagu Nastapoka, położonego u wschodnich wybrzeży Zatoki Hudsona. W trzy lata później, w 1913 roku, ten sam Sir Wiliam zaproponował Flaherty'emu, udającemu się w kolejną podróż do arktycznych regionów, by wziął ze sobą nowy, modny wynalazek, innymi słowy — kamerę filmową. Podróżnik bez specjalnego entuzjazmu przystał na tę propozycję, w tych słowach zapisując zwrotny, jak się okazało później, moment swego życia: *„I tak więc kupiłem aparat do zdjęć bez żadnej innej myśli, prócz tej, by robić przy jego pomocy notatki z naszych poszukiwań. Płynęliśmy do interesującego kraju i mieliśmy spotykać interesujących ludzi. Nie myślałem wcale o robieniu filmów dla kin. Nic w ogóle nie wiedziałem wówczas o filmie“.* To „nic“ było swego rodzaju niedopowiedzeniem, typowym dla Anglosasów „understatement“. Robert Flaherty, szykując się do polarnej wyprawy, przeszedł trzytygodniowy kurs obsługi kamery zdjęciowej w zakładach Kodak Eastman w Rochesterze.

Projektowana wyprawa zmieniła się w całą serię ekspedycji. Robert Flaherty kilkakrotnie wyruszał i kilkakrotnie wracał z Dalekiej Północy, rozmiłowany w arktycznym pejzażu i w mieszkańcach Arktyki. A tymczasem cały świat prowadził krwawą wojnę, której słabe tylko echa docierały nad Zatokę Hudsona i na wyspy Baffin. Eksperci z firmy Mackenzie and Man pełni byli uznania dla ich wysłannika (ruda żelazna znalazła się, i to w wielkich ilościach), ale stwierdzili, że eksploatacja złóż jest gospodarczo nieopłacalna. Kto by zresztą podczas wojny myślał o kosztownych inwestycjach? Jako jedyny konkretny rezultat długich lat spędzonych w sąsiedztwie bieguna, pozostał Flaherty'emu nakręcony film — siedemdziesiąt tysięcy stóp, to znaczy siedemnaście przeszło godzin projekcji. W Toronto zabrał się realizator do przeglądu i zmontowania przywiezionego materiału. I tu właśnie nastąpiła katastrofa: od niedopałka papierosa spłonął negatyw — plon długiej i mozolnej pracy. Flaherty starał się rękami ugasić pożar i cudem tylko uratował życie, spędzając parę miesięcy w szpitalu na leczeniu poparzeń.

Negatyw uległ zniszczeniu, ale istniała pozytywowa kopia robocza. Twórca pokazywał ją kilkakrotnie w Nowym Jorku — w Stowarzyszeniu Geograficznym, w Klubie Podróżniczym i w gronie przyjaciół. Reakcje widzów były nader uprzejme; wszyscy oglądali film z podziwem, jako świadectwo trudów odważnego eksploatora. *„Ale film nie był bynajmniej tym, czego pragnąłem* — pisze w swych wspomnieniach autor „Nanuka“ — *nie chciałem przecież pokazywać siebie, a Innuit — Eskimosów. I to nie z punktu widzenia cywilizowanego obserwatora, ale takimi, jak oni sami siebie widzą. Zrozumiałem wtedy, że muszę się zabrać ponownie do roboty, i to w zupełnie inny sposób“.*

Zorganizowanie nowej wyprawy, i to pod kątem widzenia potrzeb filmowych, nie było wcale sprawą łatwą. Sir William Mackenzie nie zdradzał zainteresowania tego rodzaju ekspedycją. Jak to się często w życiu zdarza, o pomyślnym rozwiązaniu trudności zdecydował zwykły przypadek. Na jakimś cocktailu Flaherty spotkał kapitana Thierry Malletta z kuśnierskiej firmy Revillon Frères, a dzięki jego pomocy został przedstawiony „big bossowi“, współwłaścicielowi futrzanego imperium — Mr. Johnowi Revillon. Bracia Revillon dostrzegli w projektach podróżnika-filmowca interesujące ich elementy. Film mógłby być znakomitą reklamówką dla ich działalności, a jednocześnie atutem w walce konkurencyjnej z inną potęgą kuśnierską — kanadyjską spółką Hudson Bay Company. 16 sierpnia 1920 roku ekspedycja Roberta Flaherty'ego, wyposażona nie tylko w nowe kamery zdjęciowe, ale również w sprzęt laboratoryjny i projekcyjny, założyła bazę operacyjną w miejscowości Port Harrison, w najbardziej na północ wysuniętej agencji skupu skór i futer firmy Revillon Frères. Taki był początek produkcji filmu „Nanuk Eskimos“, który wszedł na ekrany przed pięćdziesięciu laty.

Recenzenci w gazetach pokwitowali film paru słowami, najczęściej pochlebnymi. Wyjątkiem był krytyk i dramatopisarz Robert E. Sherwood, który w ten sposób pisał o filmie Flaherty'ego w artykule zatytułowanym „Najlepsze filmy sezonu 1922—1923“: *„Mało było niespodzianek, mało rewelacyjnych gwiazd i reżyserów o ustalonej reputacji. »Nanuk« był jedynym godnym wspomnienia wyjątkiem. Pojawił się, pochodząc z zupełnie nieznanych źródeł, i był całkowicie oryginalny w swej formie. Było już przedtem wiele świetnych filmów podróżniczych, wiele wspaniałych scenerii, ale jest tylko jeden film, który można nazwać wielkim. A jest nim, »Nanuk Eskimos«. Nie można sobie wyobrazić żadnej listy najlepszych filmów bieżącego roku, albo nawet wszystkich lat krótkiej, jak dotychczas historii kina, na której nie znalazłoby się miejsce dla »Nanuka«. Każda lista bez filmu Flaherty'ego byłaby niekompletna. Mamy tu do czynienia z dramatem, który robi znacznie silniejsze wrażenie od dramatów wymyślonych, ponieważ jest prawdziwy“.*

Atut przeciw konkurencji
„Nanuk Eskimos“

„UMRZEĆ Z MIŁOŚCI“ (Francja-Włochy). Film wykorzystuje autentyczną tragedię Gabrielle Russier dla bezceremonialnego wywlekania szczegółów intymnej natury i dla krytyki społecznej, dającej się przeliczyć na franki.

„KONIOKRADY“ (USA). Adaptacja powieści Faulknera. Obserwacja świata takim, jakim on jest, pogodzona z całym jego pięknem i obrzydliwością.

„PAMIĘTNIK SZALONEJ GOSPODYNI“ (USA). Bohaterką tego świetnego, sarkastycznego filmu jest kura domowa. Mogłaby być postacią komiczną; ale nią nie jest. Komiczny i odrażający zarazem jest świat wokół niej.

„OSTIA“ (Włochy). Sergio Citti, asystent Pasoliniego, nie potrafił wyzwolić się z oparów mitu o okrucieństwie tzw. pierwotnych instynktów.

Nasi recenzenci pisali...

„SERCE TO SAMOTNY MYŚLIWY“ (USA). Film silnie związany z popularną w dawnej twórczości „opowieścią uczuciową“.

„UCIECZKA“ (ZSRR). Losy pokolenia inteligentów, zagubionego w odmętach rewolucji i wojny domowej. Tylko tam, gdzie dominuje tonacja tragiczna i postać okrutnego generała Chłudowa — obcujemy ze sztuką nieszablonową.

„SEKSOLATKI“ (Polska). Sondaże w środowiskach młodzieżowych przyniosły wiele uwag krytycznych: prawdziwego filmu o seksolatkach nie potrafią zrobić seksodziadki.

„JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO“ (Polska). Jak wszystkie utwory Tadeusza Konwickiego, tak również i ten film dotyczy losów pokolenia, dla którego koniec wojny był wielkim i wcale nie młodzieńczym dramatem.

Panie Redaktorze!

W rubryce „Filmy, o których się mówi“ (FILM, nr 4/1972) przeczytałem, że „Nędzne psy“ to film amerykański, toteż z dużym zdziwieniem spostrzegłem ten tytuł w programie Tygodnia Filmów Angielskich. Po obejrzeniu filmu utwierdziłem się w przekonaniu, że to film istotnie amerykański. Nie tylko dlatego, że jego reżyserem jest jeden z czołowych twórców nowoczesnego kina w USA, odnowiciel westernu — Sam Peckinpah, że gra w nim jeden z najlepszych amerykańskich aktorów — Dustin Hoffman. W czołówce widnieje jeszcze sporo nazwisk znanych mi z filmów amerykańskich, a przede wszystkim napis American Broadcasting Corporation. Jest to poza tym film na wskroś amerykański w nastroju, choć kręcony w Kornwalii. Struktura dramaturgiczna przypomina western, zaś końcowa sekwencja walki „jednego przeciw wielu“ nawiązuje do najwspanialszych tradycji tego gatunku (np. „W samo południe“).

Wiem, że obecnie coraz trudniej wykryć rodowód filmu, ale w tym wypadku, nawet jeśli istnieją jakieś amerykańsko-brytyjskie powiązania produkcyjne, wyświetlenie „Nędznych psów“ podczas Tygodnia Filmów Angielskich jest tym samym, czym byłoby na przykład wyświetlenie włoskiego „Zmierzchu bogów“ w ramach Tygodnia Filmów Niemieckich (bo Włosi współprodukowali go z NRF i tamże go kręcili).

W ramach Tygodnia Filmów Angielskich wyświetlono także film Kena Russella „The Boy Friend“, któremu nadano polski tytuł „Przyjaciel“. Tłumaczenie niefortunne, gdyż „boy friend“ to swoisty rodzaj przyjaciela (w relacji chłopak — dziewczyna). Uprzednio we wzmiankach o tym filmie nazywano go „Mój chłopak“, co brzmi zręczniej, sympatyczniej i bardziej odpowiada tytułowi oryginalnemu. Słyszałem, że mamy ten film zakupić. Jeśli tak, proponuję, aby był rozpowszechniany pod tym drugim tytułem — „Mój chłopak“.

MICHAŁ ŁUSZCZYŃSKI
Piastów

IDZIEMY DO KINA

KOCHANKA BUNTOWNIKA

(L'amante di Gramigna)

Scenariusz (na motywach opowiadań **Giovanniego Vergi**): **Ugo Pirro** i **Carlo Lizzani**
Reżyseria: **Carlo Lazzani**
Zdjęcia: **Silvano Ippoliti**
Muzyka: **Otello Profazio**
Wykonawcy: Gramigna — **Gian Maria Volontè**, Gemma — **Stefania Sandrelli**, baron Nardó — **Ivo Garrani**, Ramarro — **Luigi Pistilli**, matka Gemmy — **Emilia Radewa**, notariusz — **Arsen Milanow**.
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Romuald Drobaczyński**.
Produkcja: Dino de Laurentiis Cinematografica i Studija za igralni film (Włochy — Bułgaria) — 1968.

★

Barwna, szerokoekranowa adaptacja dwóch opowiadań włoskiego klasyka, Giovanniego Vergi. Sycylia pod koniec ubiegłego stulecia. Opowieść o wielkiej miłości i stłumieniu chłopskiego buntu przeciwko potężnemu feudałowi. Nagroda za najlepszą rolę kobiecą dla Stefanii Sandrelli na festiwalu w San Sebastian w roku 1969.

Dodatek: „Rzeźbione requiem". Scenariusz: **Barbara Wachowicz** i **Aleksander Nieśmiałek**. Realizacja i zdjęcia: **Kazimierz Mucha**. Muzyka: **Andrzej Haniaczyk**. Wybór tekstów **Kazimierza Przerwy-Tetmajera**: **Barbara Wachowicz**. Czyta: **Adam Hanuszkiewicz**. Konsultacja: **Krystyna Słobodzińska, Kazimierz Fajkosz** i **Arkadiusz Waloch**. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Barwny reportaż o zakopiańskim cmentarzu, gdzie pochowani są ludzie związani z Podhalem i zasłużeni dla rozwoju kultury i nauki polskiej.

Z REPERTUARU DKF-ów

CZŁOWIEK NIE JEST PTAKIEM

(Čovek nije tica)

Scenariusz i reżyseria: **Dušan Makavejev**
Zdjęcia: **Aleksander Petković**
Muzyka: **Petar Bergamo**
Wykonawcy: Jan Rudinski — **Janez Vrhovec**, Raika — **Milena Dravić**, Bosko, szofer ciężarówki — **Boris Dvornik**, Barbulović — **Stole Arandjelović**, jego żona — **Eva Ras**, hipnotyzer — **Roco**.
Produkcja: Avala Film (Jugosławia) — 1965.

★

Debiut fabularny znanego jugosłowiańskiego reżysera, Dušana Makavejeva. Niebanalny, odkrywczy obraz Jugosławii. Jest w filmie Makavajeva nowoczesny kombinat metalurgiczny, wybudowany w okolicy o silnych tradycjach rolniczych, jest niemłody inżynier, rozczarowany marzyciel, żądna życia dziewczyna, Dziewiąta Symfonia Beethovena wykonana przed audytorium złożonym ze znudzonych robotników i nędzna wiejska kapela, cyrk, seanse hipnotyczne, bijatyki w knajpach i na targu, popisy miejscowej gwiazdy piosenki. Kino pełne spontaniczności, witalności, chwytające życie na gorąco. Nagrody na festiwalach w Puli, San Francisco, Zagrzebiu, Edynburgu, Warnie i Melbourne.

ZAPROSZONA

(L'invitée)

Scenariusz: **Tonino Guerra** i **Lucile Laks**
Reżyseria: **Vittorio De Seta**
Zdjęcia: **Luciano Tovoli**
Muzyka: **Georges Garvarentz**
Wykonawcy: Anna — **Joanna Shimkus**, François, architekt — **Michel Piccoli**, Laurent, mąż Anny — **Jacques Perrin**, Lorna, przyjaciółka Laurenta — **Lorna Heilborn**, Michelle, żona François — **Clotilde Josno**.
Produkcja: O.P.E.R.A. — Cormons Films — Les Films Fernand Rivers (Francja — Włochy) — 1969.

★

Vittorio De Seta, autor pamiętnych, kontynuujących neorealistyczne tradycje „Bandytów z Orgosolo", w „Zaproszonej", swym trzecim z kolei filmie fabularnym, daje analizę uczuć młodej kobiety, zawiedzionej w swej miłości. Zwiedzamy wraz z bohaterką kaplicę Le Corbusiera w Ronchamp, słuchamy inteligentnych rozmów o rzeźbie i architekturze, oglądamy atrakcyjne wnętrza.

Dodatek: „Jak działa jamniczek". Realizacja i muzyka: **Julian Antonisz**. Zdjęcia: **Jan Tkaczyk**. Produkcja: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie — 1971. Barwny film wycinankowy. Kontynuacja stylu dwu poprzednich filmów Antonisza: „Jak to się dzieje byta Agnisia" i „Jak nauka wyszła z lasu".

Z REPERTUARU DKF-ów

PRZEKAZ POCZTOWY

(Mandabi)

Scenariusz i reżyseria: **Ousmane Sembene**
Zdjęcia: **Paul Soulignac**
Wykonawcy: Ibrahim Dieng — **Mamadou Guye**, jego pierwsza żona — **Ynousse N'Diaye**, druga żona — **Issa Niang**, L'Iman — **Serigne N'Diayes**, Maissa — **Sergine Sow**, sklepikarz — **Moustapha Toure**, listonosz — **Modoun Faye**, siostrzeniec Dienga — **Moussa Diouf**, businessman — **Farba Sarr**, sprzedawca wody — **Christophe M'Doulabia**.
Produkcja: DOMIREVE — C.F.F.P. (Senegal — Francja) — 1968.

★

Pierwszy pełnometrażowy film fabularny, zrealizowany i grany wyłącznie przez Afrykanów i przeznaczony dla afrykańskiej widowni. Zrealizował go czarnoskóry pisarz i filmowiec, Ousmane Sembene — absolwent moskiewskiego WGIK-u i asystent Marka Dońskiego. Bohaterem filmu jest bezrobotny Ibrahim Dieng, mieszkający wraz z liczną rodziną na przedmieściu Dakaru.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Na samym dnie	5		5		5	5	5		6
Jak daleko stąd, jak blisko	5		5		5		5		6
Miłość	3	4	6				5	4	6
Moja noc u Maud	5	4	3	5		4	4	4	5
Ona i on	4				4	4	5	4	5
Koniokrady	4						4		5
Pamiętnik szalonej gospodyni	3		5			4	4		5
Hello, Dolly!	4							4	4
Umrzeć z miłości	4		4			3	3		
Oficerowie	4						3		
Jeże rodzą się bez kolców	3				3				4
Seksolatki	3		3		3		3		3

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Toho (Japonia), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

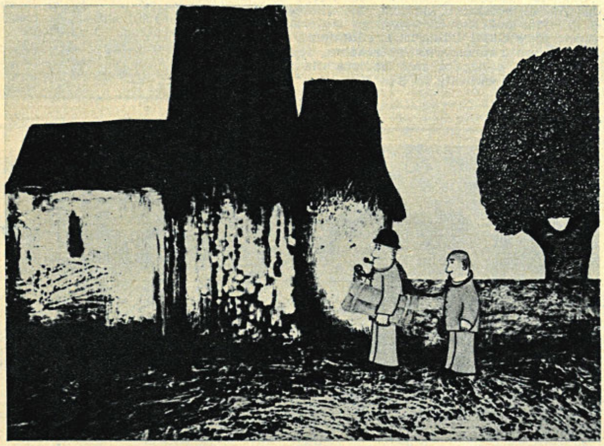
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 3.VI.1972 r. Zam. 4512 A-14
INDEKS 35804

„Ogień" reż. Andrzeja Brzozowskiego

„Jeden + jeden" reż. Józefa Gębskiego i Antoniego Halora

„W takim niedużym mieście" reż. Andrzeja Titkowa

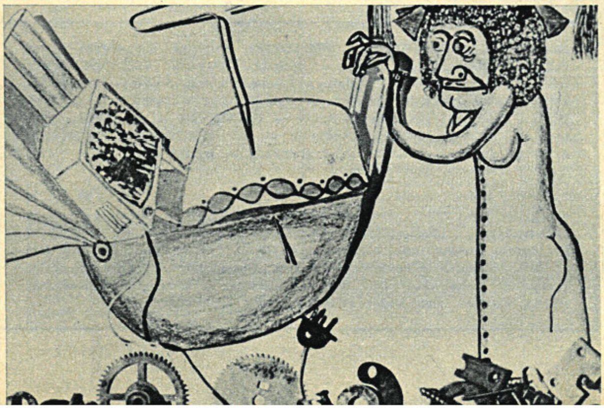


„Młyn" reż. Mirosława Kijowicza

„Wyszedł w jasny, pogodny dzień" reż. Krzysztofa Wojciechowskiego

KRAKÓW 72

Dobiegają końca festiwale krakowskie. Oto kilka fotosów z filmów wyświetlanych na festiwalu ogólnopolskim. Wkrótce zamieścimy korespondencje.

„Nasze znajome z Łodzi" reż. Krystyny Gryczełowskiej

„1001 drobiazgów" reż. Juliana Antoniszczaka